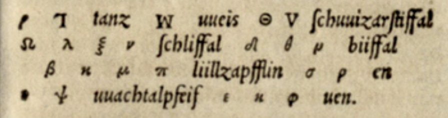
DE GRUYTER

Jodok Trösch

WILDES ÜBERSETZEN

ZU THEORIE UND GESCHICHTE EINES LITERARISCHEN VERFAHRENS BEI JOHANN FISCHART UND ARNO SCHMIDT

THEORIE DER PROSA


tanz uueis schuuizarstiffal
schliffal büffal
lüllzapfflin en
uuachtalpfeif uen.



Jodok Trösch
Wildes Übersetzen

Theorie der Prosa

Herausgegeben von Ralf Simon

Jodok Trösch

Wildes Übersetzen

Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Verfahrens bei Johann Fischart und Arno Schmidt

DE GRUYTER

Die Open-Access-Version sowie die Druckvorstufe dieser Publikation wurden vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



ISBN 978-3-11-099859-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-100169-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-100177-7
ISSN 2748-5447
DOI https://doi.org/10.1515/9783111001692



Library of Congress Control Number: 2023933763

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: Johann Fischart: Affenteurliche vnd Vngeheurliche Geschichtschrift. Strasbourg: Bernhard Jobin 1575, B8r und v. Bayrische Staatsbibliothek München, ESlg/P.o.gall. 1769 d, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00047235-2.
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Tu' nicht trebucher über èth hé Zwirn.
Louis Wolfson – Gilles Deleuze

Vorwort

Bei diesem Buch handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation mit dem Titel »Wildes Übersetzen. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Verfahrens bei Johann Fischart und Arno Schmidt«, die ich im Dezember 2021 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel eingereicht und im März 2022 erfolgreich verteidigt habe. Als Erstbetreuer der Arbeit wirkte Prof. Dr. Ralf Simon (Universität Basel). Das Zweitgutachten verfasste Prof. Dr. Nicola Kaminski (Ruhr-Universität Bochum). Beiden sei für ihre wertvolle Betreuung herzlich gedankt.

Die Arbeit an der Dissertation wurde von 2017 bis 2021 als Teil des Forschungsprojekts »Theorie der Prosa« durch den Schweizerischen Nationalfonds SNF finanziell gefördert.[1] Die Open-Access-Version sowie die Druckvorstufe dieser Publikation wurden vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Dieses Buch hätte ich ohne die Unterstützung und die Kritik von diversen Menschen niemals schreiben können. Ihnen gehört mein Dank. Dazu zählen meine Mitstreitenden im SNF-Projekt ›Theorie der Prosa‹ und besonders Sina Dell'Anno sowie diverse Menschen im Umfeld des Deutschen Seminars der Universität Basel. Entscheidende Impulse für die Arbeit lieferte der Austausch mit der deutsch-französischen *Forschungsgruppe Rabelais–Fischart* und die gemeinsame Arbeit an einer zweisprachigen kommentierten Ausgabe von *Gargantua* und *Geschichtschrift*. Ein besonderer Dank für viel Verständnis und noch mehr interessierte Fragen gilt meiner Familie und meinem Freundeskreis. Für die präzise Korrektur vieler eng bedruckter Seiten danke ich Erich Trösch und Jonathan Tadres.

Für die ebenso kritische wie ertragreiche Lektüre des Manuskripts und die vielen wunderbaren Gespräche bin ich Janneke Meissner von ganzem Herzen verpflichtet. Ihr sei dieses Buch gewidmet.

1 Projekt 173039 »Theorie der Prosa« (Ralf Simon), gefördert vom Schweizerischen Nationalfonds 2017–2021, https://p3.snf.ch/Project-173039 [30.10.2021].

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-201

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Am Ausgangspunkt dieses Buches steht eine hypothetische Frage, einem Gedankenexperiment gleich: Was wäre, wenn eine Übersetzerin oder ein Übersetzer[1] es aufgäbe, so gut und so treu zu arbeiten, wie es möglich ist, aber gleichzeitig nicht damit aufhörte, weiter zu übersetzen? Diese Konstellation ist, das versteht sich von selbst, intrikat. Man wird dieser Person sogleich vorwerfen, das Publikum in die Irre zu führen, zu täuschen, ja zu betrügen –, und zugleich auch den ursprünglichen Text und seine Autorin oder seinen Autor zu verraten. Oder man wird ihr vorhalten, schlecht zu übersetzen und der schwierigen Aufgabe, die jede Übersetzung mit sich bringt, nicht gewachsen zu sein. Selbst diejenigen, die einem solchen Vorhaben noch am freundlichsten gesonnen sind, werden schlicht behaupten, was dabei entstehe, sei gar keine Übersetzung mehr, sondern etwas ganz anderes.

Offenbar gibt es implizite Vorannahmen darüber, was eine Übersetzung zu leisten hat. Gerade deshalb, so glaube ich, lohnt es sich, innezuhalten und zu fragen, was passiert, wenn gegen die konventionellen Erwartungen, die an das Übersetzen gestellt werden, verstoßen wird. Was passiert, wenn übersetzt wird, ohne dabei auf jenen normativen Grundkonsens, mit dem das Übersetzen anscheinend untrennbar verbunden ist, verpflichtet zu sein? Ich behaupte: Es geschehen faszinierende Dinge mit Sprache. Ein solches ›Übersetzen‹ kann poetisch produktiv sein. Es kann neue Texte hervorbringen, die durch eigene Gesetzmäßigkeiten bestimmt sind. Dieses Buch macht sich auf die Suche nach solchen wilden Übersetzungen[2] und versucht die Verfahren zu beschreiben, durch die sie entstanden sind.

Übersetzungen haben die Aufgabe, Sprachgrenzen zu überwinden. Denn der Wechsel von einer Sprache zu einer anderen stellt ein Hindernis in der Kommunikation zwischen Personen dar, die unterschiedliche Sprachen sprechen. Eine Übersetzung hat die Funktion, einen Text in einer bestimmten Sprache für Personen zugänglich zu machen, denen der Text sonst nicht oder nur mit Schwierigkeiten

1 Ich verzichte in diesem Text auf das generische Maskulinum und verwende entweder Doppelnennungen beider Formen (›die Übersetzerin oder der Übersetzer‹) oder den Gender-Doppelpunkt (›Übersetzer:innen‹), wenn damit Menschen unterschiedlichen Geschlechts gemeint sind; dies gilt allerdings nicht für funktionale Bezeichnungen und literaturwissenschaftliche Konzepte wie Sender, Empfänger oder Erzähler etc.

2 In diesem Buch unterscheide ich terminologisch zwischen dem Übersetzen und der Übersetzung. Den Prozess, bei dem eine Aussage aus einem Zeichensystem in ein anderes übertragen wird, bezeichne ich als ›Übersetzen‹. Damit gehen bestimmte Verfahren einher, mit denen eine Textsequenz manipuliert werden kann. Währenddessen verwende ich den Begriff ›Übersetzung‹, wo immer möglich, nur für das Produkt dieses Prozesses.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-001

zugänglich ist, weil ihnen die nötigen Sprachkenntnisse fehlen.[3] Aus dieser basalen kommunikativen Funktionsbestimmung des Übersetzens leiten sich Normen ab, die garantieren sollen, dass sich die Übermittlung des Texts von einer Sprache in die andere so erfolgreich wie möglich gestaltet. Was eine erfolgreiche Übersetzung ist und wie sich deren Regeln konkret ausgestalten, ist kulturspezifisch; das allgemeine Handlungsziel bleibt jedoch immer dasselbe.

Um diese allgemeine Funktion der Übersetzung, einen Text über die Sprachgrenzen hinweg zugänglich zu machen, zu erfüllen, hat sich eine sprachhandwerkliche Kunst entwickelt. Das Übersetzen verfügt über eine ganze Reihe von Mitteln, um das allgemeine Ziel zu erreichen: Es gibt vielfältige und sehr spezialisierte Techniken und Verfahren, die es erlauben, sprachliche Sachverhalte in einer anderen Sprache wiederzugeben. Diese übersetzerischen Verfahren haben instrumentalen Charakter. Sie erlauben es, konkrete sprachliche Äußerungen zu transformieren.

Doch obwohl diese Übersetzungsverfahren entstanden sind, um eine ganz bestimmte kommunikative Funktion zu erfüllen, sind sie nicht zwingend an diese Zielsetzung gebunden. So wie man einen Stuhl nicht nur dazu verwenden kann, um darauf zu sitzen, sondern auch, um damit eine Türklinke zu blockieren, so kann man auch die Verfahren und Techniken des Übersetzens zu gänzlich anderen Zielen einsetzen, als zu jenen, für die sie ursprünglich entwickelt wurden. Ein solch freizügiger Gebrauch setzt die komplexen Übersetzungsverfahren spielerisch ein und befreit sie von ihren engen Fesseln. Daraus kann sich ein kreatives Potenzial ergeben.

Vom kommunikativen Normalzustand des Übersetzens, das ich zur größeren Klarheit in diesem Buch ›reguläres Übersetzen‹ nennen werde, ist daher eine andere Form des Übersetzens zu unterscheiden. Diese andere Form der Textarbeit, welche die Verfahren und Techniken des Übersetzens verändert und zu eigenen Zielen einsetzt und die in diesem Buch einer genaueren Bestimmung unterzogen werden soll, bezeichne ich als ›wildes Übersetzen‹. Dieser Begriff lehnt sich an Aleida Assmanns Begriff der wilden Semiose an,[4] denn die gezielte, zugleich aber hochgradig idiosynkratische Abweichung vom geregelten Zeichendeutungsprozess, der ganz auf

---

3 Vermeer 2000, 1,78: »Translate haben ein anderes Ziel als Originalwerke. Translate sollen den sprachlich nicht Versierten einen Inhalt und manchmal auch dessen als vorbildlich adäquat angesehene Form vor Augen führen und überhaupt einem Publikum, das den Ausgangstext nicht recht versteht, bei dessen Lektüren helfen.«

4 Den Begriff der wilden Semiose hat Aleida Assmann in einem grundlegenden Aufsatz gegen Ende der Achtzigerjahre etabliert (Assmann 1988). In jüngerer Zeit hat sie den Begriff bei ihrer Expedition in das »Dickicht der Zeichen« wieder aufgegriffen und zur Grundlage einer kultursemiotischen Fundierung des Ähnlichkeitsdenkens gemacht (Assmann 2015).

den Sinn eines Ausdrucks zentriert ist, stellt auf der semiotischen Ebene die entscheidende Charakteristik dieser Form des Übersetzens dar.[5]

Das reguläre Übersetzen zielt auf die Einhaltung der kulturellen Normen, die es ermöglichen, dass ein Kommunikationsakt zwischen unterschiedlichen Sprachen gelingt. Unter das wilde Übersetzen zähle ich jede Form der Transformation eines Texts über eine Sprachgrenze hinweg, die ein abweichendes (nichtkommunikatives) Ziel hat. Wilde Übersetzungsverfahren finden sich in verschiedensten Bereichen der Arbeit mit fremden Sprachen und Texten; das wilde Übersetzen ist besonders für die literaturwissenschaftliche Produktionsästhetik von Interesse, weil der unkonventionelle Gebrauch von Übersetzungsverfahren dazu eingesetzt werden kann, neue literarische Texte hervorzubringen. Ziel dieses Buches ist es daher, zu rekonstruieren, wie die Verfahren des regulären Übersetzens aufgegriffen und verändert werden, um damit poetische Texte zu produzieren.

Das Verhältnis von regulärem und wildem Übersetzen kann in Analogie zu Umberto Ecos Unterscheidung zwischen der Interpretation *(interpretazione)* und dem Gebrauch *(uso)* eines literarischen Texts beschrieben werden: Während bei der Interpretation die Absicht besteht, im Nachvollzug auf den Text etwas »über seine Natur zu entdecken«, wird der Text beim Gebrauch zu einem Stimulus für die eigene weitere Text- und Denkarbeit.[6] Infrage steht eine bestimmte intentionale Haltung gegenüber einem fremden Text und der richtige hermeneutische Umgang mit diesem, dem eine Interpretation zu genügen hat. Als Beispiel für einen solchen Gebrauch eines Texts erinnert Eco an den Vorschlag von Jorge Luis Borges, *De Imitatione Christi*, einen Text von Thomas a Kempis, der der Mystik des 14. Jahrhunderts zuzuordnen ist, so zu lesen, als hätte Ferdinand Céline (1894–1961) ihn geschrieben. Dies wäre laut Eco ein kreatives Spiel, das interessante Resultate hervorbringen könne, aber keine kohärente Interpretation des spätmittelalterlichen Texts.[7] Wenngleich der Begriff des Gebrauchs bei Eco zunehmend zum Kampfbegriff gegen Positionen der Dekonstruktion wurde,[8] ist seine Unterscheidung an sich sehr erhellend, denn sie lässt sich aufs Gebiet der Übersetzung und die Unterscheidung zwischen regulärem und wildem Übersetzen ausdehnen. Im Falle des regulären Übersetzens

---

5 Siehe Kap. I.1.

6 Eco 1990a, 47.

7 Eco 1990a, 48.

8 Wenngleich das Urteil über den ›Gebrauch‹ von Texten teilweise negativ ausfällt, wendet sich Eco primär dagegen, dass Aufsätze, die einen Text »gebrauchen«, insofern sie die Fehllektüre zum Prinzip erheben, als *Interpretationen* dieses Texts ausgegeben werden. Die »Grenzen«, die Eco der Interpretation geben will, zielen auf eine methodologische Verankerung von literaturwissenschaftlichen Interpretationen; ein unkontrollierter Umgang mit Texten in anderen, etwa literarischen Kontexten, stößt bei Eco hingegen nicht auf Widerstand, vgl. Eco 1990a; Eco 1994b.

wird der Text mit der Absicht übertragen, die Übersetzung so nahe wie möglich am Original zu belassen und seiner Natur treu zu bleiben. Das wilde Übersetzen hingegen entspricht dem Gebrauch eines Texts. So wie Derrida die traditionellen Verfahren der Interpretation aufgreift, reflektiert und verändert, um einen Text als Material für seine eigenen philosophischen Überlegungen fruchtbar zu machen,[9] so geschähe dies im Falle des wilden Übersetzens mit den Textvorlagen und den etablierten Verfahren des regulären Übersetzens.[10] Der Übersetzer oder die Übersetzerin nutzen das fremde Textmaterial mithilfe der Verfahren des Übersetzens für das eigene Schreiben.

Es dürfte klar geworden sein, dass das zentrale Anliegen dieser Studie nicht in der klassischen Übersetzungstheorie liegt, sondern in der Literaturwissenschaft. Das Buch untersucht eine bestimmte, eng mit den entsprechenden Lektüreprozessen verknüpfte Konstellation literarischer Produktivität, die sich dadurch auszeichnet, dass ihre entscheidenden Verfahren und Praktiken dem Bereich des Übersetzens entnommen wurden, die entgegen ihrem Zweck für eine eigenständige und originäre Herstellung poetischer Texte verwendet werden.

Prinzipiell lässt sich das Verhältnis von regulärem und wildem Übersetzen unter zwei Hinsichten betrachten: Einerseits liegt es nahe, das wilde Übersetzen als Abweichung vom Normalzustand des regulären Übersetzens zu beschreiben. Wildes Übersetzen verweigert sich dem Ziel des regulären Übersetzens, Bedeutung in einem Text über Sprachgrenzen kommunikativ zu erhalten. Es befreit Techniken und Verfahren aus dem Korsett des regulären Übersetzens, um sie zu gänzlich anderen Zwecken einzusetzen.

---

9 Selbst Eco 1990a, 54–55 wendet sich nicht durchwegs gegen dieses Vorgehen. So bescheinigt er Derrida, dessen Lektüren erfüllten philosophische Funktionen, indem sie zeigen, »welche Möglichkeiten zu unbeschränkter Semiose und Abdrift in der Sprache stecken«; es handle sich dabei um ein philosophisches Spiel, dessen Einsatz nicht der Text selbst ist, »sondern der spekulative Horizont, den es enthüllt«. Damit zieht Eco eine scharfe Linie zwischen der Sprachphilosophie von Derrida und der Dekonstruktion der Yale-Schule, die daraus eine literaturwissenschaftliche Methode zur Lektüre von Texten gemacht haben.

10 Der Unterschied zwischen regulärem und wildem Übersetzen zeigt sich demnach insbesondere in der unterschiedlichen Intention dem ursprünglichen Text gegenüber. Es wird sich also die Schwierigkeit stellen, Kriterien für eine solche geänderte Intention zu identifizieren, ohne sich in hermeneutisch heiklen Aussagen über eine Autorintention zu verstricken. Allerdings trifft man dasselbe Problem an, wenn z. B. von der *Geschichtklitterung* als einer »gescheiterten Übersetzung« gesprochen wird; denn dies unterstellt ihrem Autor die Intention, dass er den Text tatsächlich übersetzen wollte. Gerade bei Fischart kann dem Problem allerdings aufgrund der Aussagen zum Übersetzungsprinzip in den Paratexten begegnet werden.

Andererseits ist es aber auch möglich, das reguläre Übersetzen vom wilden Übersetzen her zu erklären. Dazu muss man das wilde Übersetzen als das primordiale Übersetzungshandeln verstehen, das erst sekundär durch diverse Regeln und Vorschriften dahin gehend umgestaltet wird, dass es dem pragmatischen Zweck zu dienen vermag, sprachübergreifende Kommunikation zu ermöglichen. Das reguläre Übersetzen ist dann keine ahistorische Gegebenheit, sondern eine höchst verfeinerte und anspruchsvolle Kulturtechnik, die sich in einem langwierigen Normierungsprozess aus dem wilden Übersetzen herausgebildet hat, um Informationen so zuverlässig wie möglich von einer Sprache in die andere zu übertragen. Fehlen dieses Regulativ und die notwendige sprachliche Kompetenz, dann führt die Konfrontation mit dem anderssprachigen Text zum wilden Übersetzen. Übrig bleibt eine wilde Übersetzungstätigkeit zwischen einzelnen Sprachen, die sich nur partiell am Sinn, sondern alternativ auch an Äquivalenzen im Klang und Schriftbild von Wörtern orientiert.[11] Einzelne wilde Übersetzungen können in jedem Übersetzungsprozess spontan auftreten. Diese Konstellation kann jedoch auch künstlich herbeigeführt werden, um die charakteristischen Effekte bei der Produktion eines Texts einzusetzen und so das wilde Übersetzen in ein poetisches Verfahren zu transformieren. Dabei handelt es sich also um eine literarische Inszenierung, die das wilde Übersetzen und seine poetischen Effekte literarisch sichtbar macht. Dieses Inszenieren des wilden Übersetzens unterscheidet sich von der rein formalen Nachahmung wilder Übersetzungsprozesse, der keine genuine Übersetzungstätigkeit mehr zugrunde liegt und die sich nur durch eine oberflächliche Ähnlichkeit in der Ästhetik der entstehenden Texte auszeichnet.

In narrativen (und argumentativen) Kontexten tritt die literarische Sprache in erster Linie als Medium auf, in dem gedankliche Inhalte ausgedrückt werden. Beim Übersetzen schaltet das Schreiben seinen Gegenstandsbezug jedoch um: An seinem Ausgang liegt nicht mehr ein Gedanke, sondern die konkrete Sprachlichkeit

---

11 Dazu gehört etwa das sprachliche Verfahren, das Louis Wolfson in *Le Schizo et les Langues* (1970) beschreibt. Darin dokumentiert Wolfson die Strategie zur Abwehr der ihm unerträglichen englischen Sprache seiner Mutter, jede sprachliche Sequenz sogleich in eine von vier alternativen Sprachen – Französisch, Deutsch, Russisch und Hebräisch – zu transformieren und dabei sowohl die Bedeutung als auch die Lautgestalt zu erhalten, was ein permanentes wildes Übersetzen mit sich bringt (Wolfson 1970; vgl. dazu Pontalis 2009; Lecercle 1989; sowie das berühmte Vorwort von Deleuze 1970). Unabhängig davon haben Nicolas Abraham und Maria Torok (1976) in ihrer Untersuchung zum Verbarium von Sigmund Freuds ›Wolfsmann‹ die Rekonstruktion wilder, sprachübergreifender Übersetzungsoperationen zu einem psychoanalytischen Analyseverfahren entwickelt, um die Krypta-Sprache des mehrsprachigen Patienten zu entschlüsseln, bei dem die Referenz der Aussagen und Träume durch eine Kombination von homophoner und semantischer Übersetzung permanent verdeckt wird (deutsche Übersetzung: Abraham und Torok 1979; vgl. dazu das Vorwort von Derrida 1979).

eines weiteren Texts, der in einer anderen Sprache vorliegt. Im übersetzerischen Modus des Schreibens ist Sprache sowohl Medium als auch Gegenstand. Diese basale selbstreferenzielle Konstellation bewirkt, dass nicht nur der Gegenstandsbezug eines übersetzten Texts, sondern auch seine Orientierung an Prinzipien der Narration und Argumentation nur mittelbar ist, denn sie kommt allein durch Teilhabe am anderen Text zustande. Da beim Übersetzen der Schreibprozess mit Sprache gefüttert wird, bedeutet dies, dass narrative Syntagmen für die Produktion eines längeren kohärenten Texts nicht mehr zwingend nötig sind, weil die selbstreferenziellen Zeichentransformationen dazu vollends genügen. Das wilde Übersetzen kann in diesem Sinne als ein mögliches Verfahren zur Konstitution nichtnarrativer, längerer Texte verstanden werden.

Den Horizont dieser Überlegungen bildet daher die theoretische Beschreibung eines textgenerativen Prinzips, das nicht über Narration und Argumentation läuft, sondern aus der direkten Konfrontation mit anderem Text erwächst. Die literarische Produktivität des wilden Übersetzens ist genuin sekundär und auf andere Texte hin ausgelegt. Daraus scheint sie einen großen Teil ihres kreativen Potenzials zu beziehen. In einem komplexen Transformationsprozess, dessen Produkt nicht mehr auf die Vorlage zurückgebunden wird, emanzipiert sich die Textproduktion von der Vorlage und wird in eigenständiger Weise schöpferisch. Dieses Schreiben ist zwar auf einen ständigen Input an bereits geformtem sprachlichem Material angewiesen. Dieses Material wird allerdings in einer Weise bearbeitet, dass es nur noch ein Ausgangspunkt verschiedener Operationen darstellt, die selbst weiteren Inhalt zu generieren vermögen. Resultat des Prozesses sind Texte, die aufgrund ihrer Genese hybrid, komplex verwoben und notwendig vielstimmig sind.

Die Theorie des wilden Übersetzens will keine konkurrierende Alternative zu den gängigen Übersetzungstheorien darstellen,[12] sondern beschäftigt sich mit einem bestimmten Modus der Produktion und Rezeption literarischer Texte. Sie untersucht, wie die Verfahren des Übersetzens funktionieren, wenn sie in Abweichung von der konventionellen Intention des Übersetzens, der getreuen Wiedergabe eines Texts in einer anderen Sprache, gelöst und zu anderen Zwecken genutzt werden. Dieser kreative Gebrauch des Übersetzens bemächtigt sich spielerisch der komplexen Verfahren, die sich in der langen Tradition der Übersetzungspraxis etabliert haben, und befreit sie dadurch von den rigiden Vorschriften, die das klassische Übersetzungshandwerk mit sich bringt.

---

12 Angesichts der weitverbreiteten und tief verankerten Überzeugungen, was eine Übersetzung sei und was sie zu leisten habe, wäre der Versuch einer Neudefinition des ganzen Feldes ein vermessener Anspruch, welcher der Sache mit Blick auf das vergleichsweise schmale Textkorpus dieser Untersuchung nicht angemessen ist. Ferner lässt sich eine größere begriffliche Klarheit schaffen, wenn der Normalzustand von Übersetzung als Bezugsfolie weiterhin erhalten bleibt.

Das bedeutet, dass nicht alle Texte, in denen Verfahren des wilden Übersetzens zur Anwendung kommen, in ihrer Gesamtheit ›Übersetzungen‹ im Sinne der modernen Textsortenkonvention darstellen. Statt sich Zeile für Zeile, ohne Auslassungen und Zusätze an einem einzigen anderen Text entlangzubewegen, wie dies der kulturellen Erwartung an reguläre Übersetzungen entspricht, können diese Texte Material enthalten, das mit verschiedenen Verfahren aus mehreren Texten unterschiedlicher Sprachen übersetzt wurde. Dabei werden reguläres und wildes Übersetzen mit anderen Schreibverfahren kombiniert, wobei zwischen diesen literarischen Techniken nicht immer scharf zu differenzieren ist.[13]

Wildes Übersetzen ist also das Verfahren eines experimentellen literarischen Schreibens, das in Kombination mit anderen literarischen Verfahren auftritt. In gewissen literarischen Texten nimmt das wilde Übersetzen eine dominante Funktion ein. Dadurch tritt es deutlich hervor und erzwingt, dass die literarische Beschaffenheit sowie der besondere Status dieser Texte als Übersetzungen *sui generis* einer Reflexion unterzogen werden müssen. Im Zentrum des ersten Teils dieses Buches steht – in kritischer Auseinandersetzung mit semiotischen und komparatistischen Theorien zur Übersetzung – die Entwicklung eines Begriffs des wilden Übersetzens. Dieser wird bestimmt als ein Bündel eng verwandter literarischer Verfahren, die Transformationen von einem Zeichensystem in ein anderes vornehmen, dabei aber den kommunikativen Zweckbezug aufgeben, der im regulären Übersetzungsprozess geboten ist. Bei der Begriffsarbeit orientiere ich mich an Aleida Assmanns Konzept der wilden Semiose als eines alternativen Modus im Umgang mit Zeichen, der an der Oberfläche des fremden Zeichens verharrt und im assoziativen Fortschreiten von der Materialität des Zeichenkörpers zu immer neuen Bedeutungen gelangt. Im Modus des wilden Übersetzens wird der fremdsprachige Text zum reinen Ausgangsmaterial für die Spracharbeit der Verfasser:innen.[14] Dies impliziert die Überschreitung diverser Normen, die üblicherweise im Übersetzungsprozess zur Anwendung kommen. Ein solches Schreiben erweist sich als parasitär gegenüber der Vorlage und unterläuft die Erwartungen der Rezipierenden.

Der Grenzbereich zwischen Übersetzen und eigenständiger literarischer Produktivität hat von der Forschung bislang wenig Aufmerksamkeit erhalten. In konzeptueller Weise wird das Thema von einigen Essays grob angerissen, die in der Übersetzungstätigkeit ein Potenzial zur Produktion hochgradig verdichteter,

---

13 Eine Textsorte ›wilde Übersetzung‹ gibt es nicht, sondern nur Texte, die mehr oder weniger stark von den Verfahren wilden Übersetzens geprägt sind. Spreche ich von ›wilden Übersetzungen‹, so meine ich die Produkte einzelner wilder Übersetzungsoperationen.

14 Der Lyriker und Medientheoretiker Hannes Bajohr (2018) prägte für Texte, die als Ausgangsmaterial für eine weitere literarische Produktivität dienen, den aus der Industrieproduktion entnommenen Begriff ›Halbzeug‹, der vorgefertigtes Rohmaterial bezeichnet.

mehrschichtiger und genuin intertextueller experimenteller Poesie ausmachen. So beschreibt Felix Philipp Ingold in seinem Nachwort zur deutschsprachigen Übersetzung von Michel Leiris Gedichtband *Wörter ohne Gedächtnis* »Übersetzung als poetisches Verfahren«[15] und nimmt den Gedanken der poetischen Transformation literarischer Texte in einem späteren Essay noch einmal auf.[16] Währenddessen untersucht Michael Hammerschmidt in einem Aufsatz Konstellationen in der experimentellen deutschsprachigen Lyrik der Nachkriegszeit, in denen das Übersetzen »keine rein reproduktive Tätigkeit«, sondern eine »produktive Praxis«,[17] ja »eine freie literarische Tätigkeit unter anderen geworden« ist.[18] Dabei fällt auf, dass Ingold den Übersetzungsbegriff dahin gehend verallgemeinert, dass damit nicht nur interlinguale Konstellationen gemeint sind, sondern alle substituierenden Transformationen innerhalb des sprachlichen Zeichensystems.[19]

Überdies gibt es in den Literaturwissenschaften eine Reihe von Fallstudien zu einzelnen Texten, die Phänomene zu erfassen suchen, die Affinitäten zum Feld des wilden Übersetzens aufweisen, insofern sich die literarischen Techniken, die bei deren Produktion zum Einsatz kamen, auf eine Übersetzungstätigkeit zurückführen ließen. Dies gilt besonders für das literarische Werk von Yōko Tawada.[20] Als sprachliche Grenzgängerin unterzieht diese ihr Schreiben, aber auch die unterschiedlichen literarischen Ausdrucksmöglichkeiten der deutschen und der japanischen Sprache einer permanenten Reflexion. Die Forschung hat das Übersetzen bei Tawada als zentrales »po(i)etisches Verfahren«[21] identifiziert und ihre Texte als übersetzte Originale ohne Prätext charakterisiert.[22] Im Kontext der experimentellen und lautpoetischen Lyrik der Nachkriegszeit hat die Forschung in Ernst Jandls Oberflächenübersetzungen[23] das Verfahren der homophonen Übersetzung *(homo-*

15 Ingold 1991, 96.
16 Ingold 2004, 218: »Fehlerhafte Übersetzungen sind nicht die schlechtesten. Im Gegenteil; manch eine Übersetzung zieht aus den Fehlern des Übersetzers Gewinn.«
17 Hammerschmid 2005, 64.
18 Hammerschmid 2005, 64.
19 Ingold 1991, 98–99.
20 Vgl. etwa die literarisch-poetologischen Überlegungen in Tawada 1998, Tawada 2002, Tawada 2010; dazu die Aufsätze und Studien von Matsunaga 2002; Szentivanyi 2004; Esselborn 2007; Nicolosi 2007; Ivanovic 2008; Choi 2010; Genz 2010; Ivanovic 2010; Maier-Katkin 2010; Adachi-Rabe und Genz 2014.
21 Adachi-Rabe und Genz 2014, 1.
22 Esselborn 2007.
23 Unter dem Titel *oberflächenübersetzung* publizierte Ernst Jandl eine der bekanntesten deutschsprachigen homophonen Übersetzungen. Es handelt sich dabei eine Wiedergabe von William Wordsworths *My Heart Leaps Up* (1802) (Ersterscheinung: Jandl 1964, 31; wieder in Jandl 1968, 51).

phonic translation)[24] identifiziert, das zur selben Zeit auch im Umfeld von Oulipo als formaler Zwang (*contrainte)* zum Einsatz kam.[25] Dabei wird bei einer Übertragung eines Texts von einer Sprache in die andere nicht der Sinngehalt, sondern die Klangstruktur zum Äquivalenzkriterium erklärt; die Wörter des Ausgangstexts werden durch ähnlich klingende Wörter in der Zielsprache ersetzt, wobei sich die Bedeutung grundlegend verändert und Texte entstehen, die sich den herkömmlichen Vorstellungen von Kohärenz und thematischer Geschlossenheit entziehen.[26]

Diese Untersuchungen von literarischen Übersetzungsphänomenen beziehen sich zumeist auf einen eng begrenzten Bereich von experimentellen lyrischen Texten, die die Grenzen des sprachlichen Ausdrucks explizit ausloten.[27] In vielen Fällen handelt es sich dabei um Konstellationen, in denen bestimmte Übersetzungsverfahren – in Ernst Jandls sogenannten Oberflächenübersetzungen etwa die homophone Übersetzung – zu einer formalen Regel erhoben werden, die innerhalb eines Texts dann strikte Anwendung findet.[28] Die Konzentration der literaturwis-

---

24 Das Thema der homophonen Übersetzung gewinnt in den letzten Jahren vermehrte Aufmerksamkeit in der Forschung, was etwa das internationale trilinguale Kolloquium *Sound/Writing,* das in Paris vom 17. bis 19. November 2016 stattfand (Tagungsakten: Broqua und Weissmann 2019b) und der Handbuchartikel zum Thema von Dembeck und Parr 2017, 249–256 zeigen. Im Französischen hat sich neben der Bezeichnung *traduction homophonique* auch die Bezeichnung *traducson* (aus *traduire,* ›Übersetzen‹ und *son,* ›Klang‹, vgl. Lecercle 1994, 103) etabliert, die auf Genette 1982, 51, zurückgeht.
25 Als für sich allein eingesetztes poetisches Verfahren hat das homophone Übersetzen sich vorrangig ab den 1960er-Jahren etabliert, das als Verfahren einer experimentellen Lyrik von dezidiert avantgardistischen Zirkeln wie den Oulipiens oder dem Umfeld des Literaturmagazins L=A=N=G=U=A=G=E im französischen und angloamerikanischen, aber auch im deutschsprachigen Kontext gepflegt wurde, dazu Dembeck 2019, 118–121.
26 Teils weisen Texte, in denen Verfahren des homophonen Übersetzens eingesetzt werden, einen hohen Grad an selbstreferenzieller Reflexionsfähigkeit bezüglich der Frage des richtigen Übersetzens auf; so verfolgen Zukofsky und Zukofsky 1969 das erklärte Ziel, die Hierarchie der konventionellen Übersetzungspraxis mit ihrer Sinnzentrierung auf den Kopf zu stellen, vgl. Eastman 2009.
27 Im Zentrum der Arbeit von Theresia Prammer steht die These, dass die Grenze zwischen ›Übersetzungen‹ und ›eigenschöpferischen Werken‹ (Prammer 2009, 9) gerade in der Lyrikübersetzung kaum zu ziehen ist. Prammer zeigt in verschiedenen Lektüren von zeitgenössischen Lyriker:innen – darunter Felix Philipp Ingold, Yoko Tawada, Oskar Pastior, Friederike Mayröcker und Ulrike Draesner u. a. –, dass die »Grenzen zwischen Übersetzungspraxis und poetischer Praxis« zunehmend verschwimmen (Prammer 2009, 91).
28 Bei Jandls sog. ›Oberflächenübersetzungen‹ und den anderen homophonen Übersetzungen, die aus dem Umfeld von ›Oulipo‹ oder ›Language‹ stammen, handelt es sich um eine feste lyrische Form, insofern sich diese Texte durchwegs durch relative Kürze auszeichnen, sie einen einzigen, fremdsprachigen (und in vielen Fällen kanonischen) Prätext transformieren und die lautliche Ähnlichkeit im Sinne einer strikten *contrainte* durch den ganzen Text hindurch fast ohne Ausnahme einsetzen. Von der homophonen Übersetzung als Gedichtform der experimentellen Lyrik wäre das homophone Übersetzen als situativ eingesetztes Verfahren, das in unterschiedlichsten Kontexten auftreten kann, klar zu unterscheiden.

senschaftlichen Forschung auf solche Extremfälle ist instruktiv und vereinfacht die theoretische Konzeptbildung. Sie droht jedoch den Eindruck zu erwecken, es handle sich bei den Verfahren des wilden Übersetzens lediglich um formale Zwänge, die als bedeutungslose »Sprachspielereien« ohne Konsequenzen für literaturtheoretische Fragestellungen bleiben.[29] Innerhalb des weiter gefassten Konzepts des wilden Übersetzens spielt das Verfahren der homophonen Übersetzung als Gegenprinzip zur Bedeutungsorientierung beim Übersetzen zwar eine wichtige Rolle, um sie herum gruppieren sich allerdings weitere Verfahren, deren dynamisches Zusammenspiel weitaus komplexere Effekte hervorzubringen vermag.

Die terminologische Grundlage der Rekonstruktion des wilden Übersetzens in diesem Buch ist die Semiotik, weil sie es erlaubt, die unterschiedlichen Transformationen auf beiden Seiten des Zeichens präzise zu beschreiben. Mit den einschlägigen Übersetzungstheorien des Poststrukturalismus, die sich primär mit Walter Benjamins *Aufgabe des Übersetzens* auseinandersetzen,[30] teilt diese Arbeit das Anliegen, die klassische Hierarchie von Original und Übersetzung infrage zu stellen.[31] Gerade, weil das wilde Übersetzen dazu tendiert, dieses Verhältnis auf den Kopf zu stellen, führt ein Festhalten an dieser Hierarchie schnell zu gravierenden Fehlinterpretationen. Auf die übersetzungswissenschaftliche Forschung greift die Arbeit punktuell zurück, um das reguläre Übersetzen zu charakterisieren, ohne tief in die Debatten des Faches einzusteigen.[32] Stattdessen gliedert sich diese Arbeit

29 Dass aber auch solche mechanisch-formalen Operationen nicht nur sprachkritisches Erkenntnispotenzial, sondern auch bemerkenswerte poetische Effekte haben, zeigen diverse Experimente mit den Möglichkeiten von *machine translation*, vgl. dazu C. Mitchell 2010; T. K. Lee 2011; Eberenz 2016.

30 Vgl. Benjamin 1972 [1963], dazu erschöpfend A. Hirsch 2011 und Abel 2014; zu den zentralen poststrukturalistischen Lektüren dieses wichtigen Benjamin-Texts zählen de Man 1985 und Derrida 1985, dazu Attell 2012.

31 Zum Originalbegriff und seiner Problematik im Kontext des literarischen Übersetzens vgl. Prammer 2009, 11–21.

32 Einen Überblick zu den Fragestellungen und Methoden der Übersetzungswissenschaft respektive Translatologie bieten, mit jeweils unterschiedlicher Perspektivierung, Koller 1992 (ergänzt und aktualisiert wieder in Koller 2011), Prunč 2002, Kvam 2010, Stolze 2005, Kußmaul 2014 und Siever 2015 sowie die Enzyklopädien und Handbücher von Baker 1998, Markstein 1999, Kittel u. a. 2004–2011 und Schreiber 2017. Ich teile die Einschätzung von Baumann 2016, 33, die Übersetzungswissenschaft scheine sich »angesichts der vielen konkurrierenden, einander häufig widersprechenden Ansätze in einer Aporie zu befinden«. Insgesamt eignet sich die translatologische Forschungsliteratur, in ihrer – sinnvollen – Beschränkung auf das Übersetzen als sprachübergreifendem kommunikativem Handeln im engeren Sinne, zwar zur Charakterisierung des regulären Übersetzens, für die Entwicklung von produktionsästhetischen Überlegungen zum wilden Übersetzen kann sie allerdings höchstens einen Ausgangspunkt darstellen.

in das komparatistische Paradigma der Mehrsprachigkeitsphilologie ein.[33] Entgegen der von Nationalliteratur und Nationalphilologie bis heute vertretenen Annahme, literarische Texte seien in der Regel in einer einzigen, normierten Sprache verfasst, betrachtet diese die Mehrsprachigkeit von literarischen Texten nicht als Ausnahme, sondern als Regelfall[34] und versucht, ein literaturwissenschaftliches Instrumentarium zu entwickeln, um unterschiedliche Konstellationen, in denen verschiedene Sprachen zugleich tätig sind, adäquat zu beschreiben.[35] Als sprachübergreifendes literarisches Verfahren produziert das wilde Übersetzen Texte, die die arbiträren Eigenheiten der einzelnen Nationalsprachen als Bedingung von literarischer Produktion kritisch reflektieren und sie gezielt überschreiten.

Die Forschung hat Formen des wilden Übersetzens bislang insbesondere in der experimentellen Lyrik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht, was den Eindruck erweckt, dass es dabei um eine spezifisch modernistische Technik handle, die mit einer bestimmten literarischen Gattung verknüpft ist. Beides ist unzutreffend. Wilde Übersetzungsoperationen finden sich bereits in der antiken und frühneuzeitlichen Komödie, wo sie dazu dienen, sprachliche Missverständnisse zu illustrieren, sowie in der vormodernen Etymologie,[36] wo die systematische und sprachübergreifende Verknüpfung von lautlicher und semantischer Ähnlichkeit erst mit der Etablierung der historisch-vergleichenden Sprachwissenschaften im 19. Jahrhundert einer strikten Reglementierung unterzogen wurde, während die

---

33 Wichtige Monografien zum Thema der literarischen Mehrsprachigkeit: Schmitz-Emans 2004; Radaelli 2013; Dembeck 2014; Weertje und Zemanek 2014; Dembeck und Parr 2017.

34 Vgl. die sprach- und literaturhistorischen Argumente von Martyn 2013 sowie Gramling 2016, die beide zeigen, dass ›Einsprachigkeit‹ nicht primär ist, sondern erst ein Konstrukt nationalsprachlicher Vereinheitlichungstendenzen darstellt. Aus literaturwissenschaftlich-methodologischer Perspektive argumentiert insbesondere Dembeck 2020, 167 dafür, die Frage der (Mehr-)Sprachigkeit literarischer Texte bei der Interpretation durchwegs einzubeziehen: »Vielmehr muss allgemein dafür plädiert werden, bei der philologischen Beurteilung literarischer Sprachvielfalt immer zu versuchen, sich ein Bild von dem gesamten Netzwerk der Mittel zu machen, die ein Text benutzt, um die ihm innewohnende sprachliche Vielfalt zu regulieren […]. *Jeder Text kann im Hinblick auf die Vielfalt der verwendeten sprachlichen Ausdrucksmittel gelesen werden.*« (Herv. i. O.).

35 Wichtig für diese Untersuchung ist insbesondere die terminologische Unterscheidung von Gramling 2016, 31–36, der in mehrsprachigen Texten zwischen dem gleichzeitigen Auftreten wohldefinierter und daher klar unterschiedener Einzelsprachen (›glossodiversity‹) und der Diversifizierung und Vermischung der sprachlichen Ausdrucksmittel über die Sprachgrenzen hinaus (›semiodiversity‹) unterscheidet.

36 Zur älteren Etymologie, vgl. neben den mediävistischen Studien von Curtius 1984, Klinck 1970, Grubmüller 1975 und dem knappen Überblicksartikel von Trier 1972 insbesondere die Darstellungen von Michel 1988 und Willer 2003, 27–80.

figura etymologica auch darüber hinaus in die unterschiedlichsten literarischen und philosophischen Textgattungen hineinwirkt.[37]

Diese Arbeit fokussiert auf literarische Texte, in denen das wilde Übersetzen nicht nur situativ eingesetzt wird, sondern einen wesentlichen Anteil an der Konstitution des Texts hat. Statt ein breites und möglichst vollständiges Korpus von Texten zusammenzustellen, die durch die wilde Übersetzungstätigkeit geprägt sind – was ein Desiderat der komparatistischen Forschung darstellt[38] –, wurden zwei literarische Texte ausgewählt, die durch das Verfahren in entscheidender Weise geprägt sind. Nach einer allgemein-theoretischen Bestimmung der wesentlichen Eigenschaft des wilden Übersetzens im ersten Teil dieses Buches sucht der zweite Teil der Studie deshalb die Konstellation wilden Übersetzens in der umfassenden Lektüre zweier paradigmatischer Fälle zu rekonstruieren, die aus unterschiedlichen literaturgeschichtlichen Epochen stammen: Johann Fischarts *Geschichtklitterung* (1575–1590) und Arno Schmidts *Zettel's Traum* (1970). Die große zeitliche Distanz zwischen den beiden Texten erfordert zwei gänzlich unterschiedliche historische Kontextualisierungen, da die Texte in ganz verschiedenen literarischen Traditionsbezügen entstanden sind. Gleichzeitig aber ermöglicht es der chronologische Vergleich, systematische und zeitübergreifende Merkmale des wilden Übersetzens zu identifizieren. Beide Prosatexte zeichnen sich durch permanente Mehr- und Mischsprachigkeit und eine konstante innere Übersetzungstätigkeit aus; beide Texte sind darüber hinaus in engem Zusammenhang mit einer tatsächlichen Übersetzungsarbeit entstanden. Fischarts *Geschichtklitterung* ist eine Art Übersetzung von Rabelais' *Gargantua*, die

---

37 Vgl. Willer 2003 zur Poetik der Etymologie in der deutschen Romantik (bes. 212–237), die die Muster des etymologischen Denkens im Angesicht ihrer endgültigen Verdrängung aus den historischen Sprachwissenschaften als literarische Verfahren einsetzt. Die Kontinuitätslinien dieser Schreibweisen lassen sich bis zu Martin Heidegger, Arno Schmidt und Jacques Derrida verfolgen (Willer 2003, 14–26); spezifisch zur *figura etymologica*, Willer 2004.

38 Ein solches Projekt, das sich auf die Vorarbeiten von Dembeck 2017, 250–251 stützen kann, müsste sprach- und gattungsübergreifend angelegt sein und steht vor der enormen Herausforderung, dass die Prätexte wilder Übersetzungen – wenn darin keine expliziten Verweise vorhanden sind – aufgrund der wesentlichen Transformationen im Wortlaut in vielen Fällen nur schwierig zu identifizieren sind, sodass bei der Identifikation von Parallelstellen selbst die Verfahren der Digital Humanities an ihre Grenzen kommen dürften. Stattdessen müsste die Identifikation solcher Texte vermutlich über heuristische Kriterien stattfinden. So sind wilde Übersetzungen in der Regel Texte, die die zeitgenössische wie auch die moderne Rezeption vor große Einordnungsschwierigkeiten stellen, insofern sie sich weder eindeutig als ›Übersetzungen‹ noch als ›Adaptationen‹ oder als eigenständige ›Schöpfungen‹ charakterisieren lassen. Überdies dürften viele wilde Übersetzungen ihren eigenen Status als Übersetzung reflektieren und in Paratexten oder als textimmanente Poetik eine Art ›Metatranslatologie‹ formulieren, weil sie Reaktionen auf ihren Verstoß gegen die Gattungsnorm antizipieren.

in ihrem Umfang auf ein Vielfaches der Vorlage angewachsen ist, sodass das narrative Syntagma des Texts kaum noch zu erkennen ist. *Zettel's Traum* schließlich inszeniert die Arbeit beim Übersetzen der Werke Edgar Allen Poes, wobei der Text all jene Interpretationen und Übersetzungsfragmente in sich aufnimmt, die Schmidt in seiner regulären Poe-Übersetzung nicht unterbringen konnte. Dabei erweitert Schmidt das poetische und sprachkritische Potenzial des fehlerhaften Übersetzens, das er bereits bei seinen fragmentarisch gebliebenen Übersetzungsversuchen von James Joyce' *Finnegans Wake* entdeckt hatte,[39] in der Poetik von *Zettel's Traum* zum Konzept des vielsinnigen ›Etyms‹, welches die untergründigen Triebenergien der Sprache offenlegt. Die Etymtechnik, die die sprachliche Faktur dieses Texts entscheidend prägt, ist ohne ein permanentes wildes Übersetzen nicht zu denken.

Zwischen Johann Fischart und Arno Schmidt gibt es einen lockeren Traditionsbezug.[40] Bereits im Frühwerk findet sich bei Schmidt eine Figur namens ›Fischart‹[41] und auch in Essays und Aufsätzen wird Fischart immer wieder beiläufig erwähnt. Schmidt stellt Fischart dabei zusammen mit Aristophanes und Grimmelshausen in eine satirisch-komische Tradition,[42] die er im Spätwerk um Lukian, Wieland und Jean Paul sowie in »Bezug auf die OberflächenBehandlung« ausdrücklich um Tobias Smollet und James Joyce erweitert.[43] In *Zettel's Traum* wird Fischart nicht

39 Rathjen 1991, 133 beschreibt die Fragmente, die aus dieser Übersetzungskonstellation entstanden sind, als Nichtübersetzungen, sie seien »keine Joyce-Übersetzung, sondern eigenständige Schmidt-Texte – so eigenständig, daß ich von den autonomsten Texten sprechen möchte, die Schmidt jemals schrieb«. Zur *Wake*-Übersetzung als Urszene des wilden Übersetzens bei Arno Schmidt, vgl. Kap. III.2.

40 Zur Fischart-Rezeption vgl. Hörner 1998.

41 Bereits im 10. Gespräch der zu Lebzeiten nicht publizierten *Dichtergespräche im Elysium* (entstanden 1940–1941), die zu den sog. Juvenilia Schmidts zählen, taucht zusammen mit Herodot, Marco Polo und Paracelsus eine Figur namens Fischart auf, ohne dass daraus allerdings eine wesentliche Kenntnis von Fischarts Werk zu erkennen wäre (BA I/4, 289–191). In späteren Aufsätzen verweist Schmidt immer wieder am Rande auf Fischart; so spricht er beiläufig vom »Wortkonfetti Fischarts« (BA II/1, 157) und verweist mit Blick auf die diversen Pseudonyme Kurt Tucholskys auf »Fischart und Grimmelshausen, die sich in Dutzende von affenteuerlichen Namensungeheuern verkleideten« (BA III/3, 200). Weiter dient Fischart zusammen mit Wolfram von Eschenbach und Luther als Autorität für den gezielten Einsatz dialektaler Wendungen in der Literatursprache (BA III/3, 352); während Schmidt ebenso auf die »viel zu hohe[n] Anforderungen an ein zu zwei Dritteln ermüdetes Wortzentrum« verweist (BA III/4, 17), die eine Fischart-Lektüre wegen der historischen Distanz darstelle.

42 In BA III/3, 354 wird Fischart mit Bezug auf die »komische und wortschöpferische Kraft« mit Aristophanes verglichen; in BA III/4, 17 und BA IV/1, 756 wird Fischart je einmal Grimmelshausen und Jean Paul gegenübergestellt.

43 Im letzten fertiggestellten Prosatext *Abend mit Goldrand* (*BA* IV/4, 215) legt Schmidt seinem Alter Ego ›A&O‹, der in diesem Text auch der Verfasser diverser Werke Schmidts ist, folgenden Tradi-

nur mehrfach zitiert,[44] sondern durch die Hauptfigur Daniel Pagenstecher auch als »Great Old Etymeur« bezeichnet, wodurch Johann Fischart zu einer Art Vorläufer für dessen Umgang mit Sprache erklärt wird.[45]

Johann Fischarts *Geschichtklitterung* und Arno Schmidts *Zettel's Traum* waren – gemeinsam mit Jean Pauls *Titan* – Gegenstand der Habilitationsschrift von Rüdiger Zymner, der alle drei Texte unter den Begriff des literarischen Manierismus stellte. Diesen definiert Zymner als Schreibweise[46] mit der Funktion, poetische Artistik vorzuführen, wobei eine konventionelle Basis auf der Bedeutungs- und/oder auf der Ausdrucksebene eines Texts so transformiert werde, dass eine Reaktion der Rezipienten auf diese Artistik herausgefordert werde.[47] Während die Charakterisierung der Texte als manieristisch, die in kritischer Auseinandersetzung mit den Manierismuskonzepten von Ernst Robert Curtius und Gustav René Hocke erfolgt,[48] grundsätzlich einleuchtend ist, beschäftigt sich Zymners Studie fast ausschließlich mit Phänomen des sprachlichen Ausdrucks und reduziert dabei die Texte auf die Funktion von Bühnen für die Selbstinszenierung der artistischen Kompetenz ihrer Verfasser. Ich werde sowohl bei Johann Fischart als auch bei Arno Schmidt zeigen, dass die speziellen Charakteristiken der Textoberfläche nicht nur im veränderten Umgang mit dem Übersetzen eine systematische Ursache haben, sondern dass diese

tionsbezug in den Mund: »Ich hab mich zeitlebms bemüht, meine ›TraditionsReihen‹, nach hintn zu, ausfindich zu mach'n; und mich (wenichstns zu Zeit'n) durchaus als ›KettenGlied‹ zu empfind'n: ich freue mich über Vorgänger. Sei das in Hinblick auf die gesamte Mentalität, wie bei LUKIAN oder WIELAND; (obschon mir durchaus die Gabe ward, auch JEAN PAUL oder COOPER würdij'n zu könn'n). Sei's mit Bezug auf die OberflächenBehandlung, wie bei FISCHART, SMOLLETT, JOYCE.«

44 In *Zettel's Traum* finden sich neben mehreren Erwähnungen sieben wörtliche Fischart-Zitate, die aus der *Geschichtklitterung* (ZT 329 r; ZT 1172 m; ZT 1179 m; ZT 1298 r) und dem *Binenkorb* (ZT 89 r; ZT 787 r; ZT 1038 r) stammen und sich durchwegs durch ihre obszöne Sprache auszeichnen. Schmidt besaß laut dem Bibliotheksverzeichnis von Gätjens und Jürgensmeier 2003, 78–79 sowohl die synoptische Ausgabe der *Geschichtklitterung* von Alsleben 1891 als auch jene von Nyssen 1963. Mit einer einzigen Ausnahme sind alle zitierten Stellen jedoch auch im [1]DWB oder bei Wander 1866 verzeichnet; sodass zumindest für die Zitate aus dem *Binenkorb* davon auszugehen ist, dass Schmidt sie aus diesen Nachschlagewerken entnommen hat.

45 ZT 1032 r: »(›Florenzer‹ hat FISCHART; (: »Great Old Etymeur! […]«))«.

46 Der Begriff der Schreibweise als gruppenbildender Struktur, die historische Genres überschreitet, übernimmt Zymner aus Hempfer 1973. Zum Begriff vgl. auch Hempfer 2007.

47 Zymner 1995, 64. Bereits zwei Jahrzehnte vor Zymner hat Mühlemann 1972 die *Geschichtklitterung* als manieristisches Kunstwerk charakterisiert.

48 Curtius 1984 [1948] definiert den Manierismus als »Entartungsform der Klassik«, welche die »klassische Norm« überwuchert (277). Darauf aufbauend, skizziert Gustav René Hocke in zwei Bänden (1957 und 1959) ein literatur- und kunsthistorisches Narrativ, das durch eine Reihe von Umschlägen zwischen klassischen und antiklassischen Phasen geprägt ist. Manierismus wird hier also als zyklisch wiederkehrender, antiklassischer literarischer Stil verstanden.

Eigenheiten in beiden Fällen mit zentralen inhaltlichen Tendenzen der Texte korrespondieren.

Dieses Buch entstand im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekts ›Theorie der Prosa‹.[49] Statt Prosa als »unqualifizierte[] Textualität« im Sinne der Textlinguistik zu verstehen,[50] versuchte das Projekt eine theoretische Beschreibung avancierter literarischer Prosa zu entwickeln.[51] Prosa – so verstanden – lässt sich, im Gegensatz zu tradierten literarischen Gattungen, nicht mit Formprinzipien fassen,[52] zeichnet sich durch Sujetlosigkeit aus[53] und steht daher in einem spannungsvollen Verhältnis mit dem Erzählen.[54] An die Stelle der Form tritt in der Prosa die poetische Selbstreferenz,[55] sie ist also durch literarische Verfahren

49 Zum Projekt siehe das Vorwort oben, S. VII.

50 R. Simon 2021, 113.

51 R. Simon 2018b, 416; vgl. auch R. Simon 2021, 114: »Wo Textlinguistik die Normalitätsdispositive funktionierender sprachlicher Kommunikation zum Theoriegegenstand macht, muss eine literaturwissenschaftliche Theorie der Prosa so angelegt sein, dass sie hybride Textualitäten und wilde Semiotiken bedenken kann. Eine textlinguistische Behandlung der Prosa verbleibt mithin […] auf dem vorliterarischen Niveau bloß formaler Textkohärenzverfahren, die zudem noch funktional auf pragmatische Indienstnahme eingeschränkt werden, also gerade die spezifische Entpragmatisierung ästhetischer Selbstbezüglichkeit verfehlen.«

52 R. Simon 2018b, 416: »[U]nter dem Begriff der (literarischen) Prosa [versammeln sich] letztlich alle forminkompatiblen Texte, die dennoch zum Bereich der ›Literatur‹ gezählt werden.«

53 Bei den Formalisten erscheint die sujetlose Prosa (»Literatura vne ›sjužeta‹«) als eine Steigerungsform der poetisierten Prosa (Tynjanov) respektive der ornamentalen Prosa (Šklovskij), die sich beide durch eine Verdichtung der Äquivalenzen auszeichnen, vgl. Schmid 2018; Hansen-Löve 1996, 253–259; Šklovskij 1966. Lotman definiert den Begriff im Kontext seiner strukturalen Erzähltheorie darüber, dass keine Überschreitungen von Grenzen semantischer Felder stattfinden (Lotman 1972, 329–340). In diesem Sinne wird der Begriff bei R. Simon 2021, 120 zur Prosa-Eigenschaft: »Sujetlosigkeit ist wohl die Eigenschaft, die Prosatexte am untersten und obersten Ende ihrer umfangreichen Skala miteinander teilen. Man wird *Finnegans Wake* als die vielleicht extremste Ausprägung der Prosa im Sinne eines sujetlosen Textes beschreiben können. Vor der nur rudimentär entzifferbaren Handlung spielt sich hier eine Selbstexplikation der Sprache auf allen materialen und semiotischen Ebenen ab«.

54 R. Simon 2018b, 416: »In Prosa geschriebene Erzählformen werden hier nicht ›Prosa‹ genannt. ›Erzählprosa‹ ist entsprechend ein Unbegriff, nämlich die paradoxe Kombination von Nichtform (Prosa) und Form (Erzählung)«.

55 R. Simon 2021, 123: »Im Gegensatz zur Form ist poetische Selbstreferenz endlos rekursiv zu setzen, sie kennt keine Stoppregel und findet ihre Erfüllungsgröße geradezu in der fortgesetzten Komplexität poetischer Kodierung. Form hingegen muss eine wahrnehmbare Gestalt, eine ästhetische Anschaulichkeit besitzen, um Form bleiben zu können, selbst dann, wenn man sie prozesshaft versteht. Auch Form verdichtet, aber sie darf das Verdichten nicht exzessiv betreiben, im Gegensatz zur poetischen Selbstreferenz.«

und Kunstgriffe geprägt, »die beliebig oft immer wieder auf sich selbst angewandt werden« können[56] und dabei das Formparadigma unterwandern.[57] Durch die »Überstrukturierung der Sprache auf allen ihren Ebenen«[58] sind Prosatexte antimimetisch, durch die selbstreferenziellen Strukturen ästhetisch verdichtet[59] und plurifokal.[60]

In diesem Buch werden mit Johann Fischarts *Geschichtklitterung* und Arno Schmidts *Zettel's Traum*[61] zwei literarische Texte untersucht, die als prototypische Prosatexte gelten können. Insofern das SNF-Projekt die wilde Semiose als entscheidenden generativen Prozess für die selbstreferenzielle Verdichtung von Prosatexten identifiziert hat,[62] ist das wilde Übersetzen, das davon direkt abgeleitet ist, als eine Variante zu verstehen, wie sich die wilde Semiose in literarischen Kontexten konkret manifestieren kann. Die Verfahren des wilden Übersetzens wären dann eine der Optionen, hochgradig verdichtete und hybride Prosatexturen hervorzubringen, ohne dabei auf narrative Formen zurückzugreifen, die den Inhalt der Prosa generieren. Wenn aber die narrative Struktur nicht das primäre Gerüst eines Texts ausmacht, dann stellt sich die Frage nach den produktiven Verfahren der Textproduktion in verschärftem Maße. Salopp formuliert: Wie lassen sich mehrere

56 R. Simon 2018a, 22; siehe auch R. Simon 2018a, 30: »Wenn die Differenzqualität poetischer Texte zu nichtpoetischen Texten, also ihre Literarizität oder Poetizität, in einer bestimmten Art und Weise der sprachlichen Selbstreferenz zu suchen ist, welche sich insbesondere durch eine lange Liste von Verfahren und Kunstgriffen darstellt, kennt solche Selbstreferenz keine Stoppregel: Rekursion ist prinzipiell immer wiederholbar bis hin zu einer gestaltsprengenden Dichte der poetischen Kodierung. Es deutet sich an, dass die Tradition der Poetiken mit ihrem Formparadigma ein komplexes Verhältnis zur Poetizitätstheorie mit ihrem Paradigma der Selbstbezüglichkeit unterhält.«

57 Dell'Anno u. a. 2021, 3.

58 R. Simon 2018b, 419.

59 R. Simon 2016, 70–71: »Form verdichtet, aber sie ist auch redundant. Wenn man hypothetisch ein Maximum an Verdichtung annimmt, kann dies nicht unter den Prämissen der Form stattfinden.«

60 R. Simon 2018b, 426: »Prosa ist plurifokal, indem sie ihre Elemente, statt sie auszurichten – zum Beispiel auf die Form der Erzählung –, aufspreizt: Der Textraum expandiert in alle Dimensionen gleichzeitig […]. Während die meisten poetischen Texte einen durch ihre Form gegebenen Fokus kennen und diesen nebenher plural kodieren können, etabliert Prosa nicht selten explizit einen mehrfachen Schriftsinn als den – paradox formuliert – eigentlichen plurifokalen Fokus«.

61 Zu *Zettel's Traum* schreibt R. Simon 2014b, 125*:* »Es gibt Texte, die vollkommen formlos zu sein scheinen und dennoch eine derart dichte Textur haben, dass sie es in dieser Hinsicht mit jeder formbestimmten Dichtung aufnehmen können. Arno Schmidts *Zettel's Traum* kennt eine solche komplexe, mehrfach rekursive Selbstbezüglichkeit, dass eine jeder der 1330 Seiten hinsichtlich der Verdichtung einem Gedicht von Celan in nichts nachsteht.«

62 R. Simon 2018b, 417: »In den Prosatexten überwuchert eine wilde Semiose die gegebenenfalls vorhandenen romanaffinen Ordnungsmomente wie erzählerischen Fortgang, Charakterentwurf von Figuren, Stabilität einer vorgestellten Welt etc.«

hundert Seiten mit Text füllen, wenn sich das Schreiben nicht an einem narrativen Syntagma entlang entwickeln kann? Das wilde Übersetzen, so behaupte ich, ist ein Verfahren, das es erlaubt, eine solche Prosa zu schreiben: Der sprachliche Rohstoff ist der fremde Text, das produktive Prinzip ist das wilde Übersetzen, das Produkt sind dichte, mehrsprachige und vieldeutige Prosatexturen. In diesem Sinne handelt es sich bei dieser Untersuchung um den Versuch, eine mögliche Produktionsästhetik für die Theorie der Prosa zu entwickeln.

Dieses Buch gliedert sich in drei Teile, die unabhängig voneinander gelesen werden können, wenngleich Vergleiche und Querverweise, wann immer sinnvoll, erfolgen. Der erste Teil liefert die theoretischen Grundlagen dieses Buches und entwickelt das Konzept des wilden Übersetzens. Das Argument nimmt seinen Ausgangspunkt bei Konstellationen, in denen ein fremdsprachiger Text nicht sogleich semantisch erschlossen werden kann, aber gleichwohl unabsichtliche Versuche einer inhaltlichen Deutung stattfinden: Diese Deutungsversuche stellen eine Form der wilden Semiose dar (Kap. I.1). Weitere Kapitel widmen sich der Abgrenzung des wilden Übersetzens von etablierten und normierten Formen des Übersetzens (Kap. I.2) und beschäftigen sich damit, warum das wilde Übersetzen eine Provokation darstellt, die grundsätzliche normative Überzeugungen, die mit dem ›richtigen‹ Übersetzen verbunden sind, durch Regelverstöße infrage stellt (Kap. I.3). Die abschließenden beiden Kapitel dieses ersten Teils schlagen den Bogen zum Verhältnis zwischen dem wilden Übersetzen und der Produktion eigenständiger literarischer Texte. Ein Kapitel (I.4) beschäftigt sich mit der Frage, worin das spezifisch poetische Potenzial des wilden Übersetzens liegt, das es für verfremdete, vieldeutige und sprachlich hybride Texte attraktiv macht. Das abschließende Kapitel (I.5) ist den literarischen Verfahren gewidmet, die es ermöglichen, die spontan ablaufenden wilden Übersetzungsprozesse in wiederholbarer Weise für die eigene literarische Textproduktion einzusetzen.

Beim zweiten und dritten Teil dieses Buches handelt es sich um zwei ausführliche Fallstudien, die das wilde Übersetzen und seine poetischen Effekte in zwei unterschiedlichen literarischen Kontexten untersucht. Der zweite Teil beschäftigt sich mit Johann Fischarts *Geschichtklitterung*. Ausgangspunkt der Überlegungen sind Fischarts geschickt inszenierte Übersetzermaske des ›Huldrich Elloposcleros‹, der die *Geschichtklitterung* verantwortet (Kap. II.2) und dessen spielerische Charakterisierung der *Geschichtklitterung* als einer Übersetzung *sui generis* in den Paratexten, die dazu führte, dass die Frage nach dem Status des Texts als Übersetzung die Rezeptionsgeschichte der *Geschichtklitterung* entscheidend prägte (Kap. II.3). Nach einer Rekonstruktion der impliziten Übersetzungspoetik, die im *Erst Capitel* der *Geschichtklitterung* entwickelt wird (Kap. II.4), werden die verschiedenen Verfahren und Prinzipien der Übersetzungspraxis rekonstruiert, die in Fischarts *Geschichtklitterung* zur Anwendung kommen (Kap. II.5). Abschließend werde ich

dafür argumentieren, die Funktion der durch das wilde Übersetzen hervorgebrachten, hybriden sprachlichen Texturen als das angemessene sprachliche Mittel für die Darstellung der ›verwirrten Welt‹ zu verstehen, die in der *Geschichtklitterung* geschildert werden soll (Kap. II.6).

Im Zentrum des dritten Teils stehen Arno Schmidts Erkundungen des kreativen Potenzials des Übersetzens. Chronologisch wird nachgezeichnet, wie bei Schmidt aus der kritischen Auseinandersetzung mit Übersetzungen anderer und deren vermeintlichen Fehlern sowie aus der eigenen Übersetzungspraxis eine Faszination für die sprachlichen Mechanismen entsteht, denen Schmidt auf den Grund zu gehen sucht (Kap. III.2). Ein weiterer entscheidender Schritt hin zur Entwicklung einer Poetik der kreativen Übersetzung zeigt sich in Schmidts Versuch, eine Übersetzung von James Joyce' *Finnegans Wake* anzufertigen. Es soll gezeigt werden, wie Arno Schmidt die außergewöhnlichen sprachlichen Charakteristiken der dabei entstandenen Typoskriptseiten, das Resultat des experimentellen Übersetzungsprozesses, in den *Ländlichen Erzählungen* (1964) für seine eigenen literarischen Texte zu nutzen wusste (Kap. III.3). *Zettel's Traum* (1970) steht im Zentrum dieser Untersuchung, weil darin Arno Schmidts Entwicklung einer Schreibweise, die sich aus dem wilden Übersetzen speist, zu einem Höhepunkt kommt (Kap. III.4). Es wird gezeigt, dass *Zettel's Traum* und die Übersetzung der Werke Edgar Allan Poes, die Schmidt zusammen mit Hans Wollschläger anfertigte, zwei unterschiedliche Manifestationen derselben übersetzerischen Auseinandersetzung mit dem gleichen Sprachmaterial darstellen, wodurch Arno Schmidt die jeweils unterschiedlichen literarischen Ausdrucksmöglichkeiten nutzt, die eine vom Verlag angefragte Werkübersetzung und ein experimentelles, mehrspaltiges literarisches Werk bieten. In *Zettel's Traum* wird das Werk Poes durch wilde Übersetzungsprozesse gezielt in seine Einzelteile zerlegt und damit zum textgenerativen Moment gemacht, das es erlaubt, mehrsprachige und vieldeutige Texte hervorzubringen. Folgt man der autorpoetischen Theoretisierung dieses Vorgehens in der Etymtheorie, die vom Protagonisten Daniel Pagenstecher vorgetragen wird, dienen diese Übersetzungsprozesse dazu, die sexuellen Perversionen sichtbar zu machen, die Edgar Allan Poes Texte durchziehen. Zugleich werden die Vorgänge des wilden Übersetzens zu einer prozessualen Metapher für die konstruktivistischen Wahrnehmungs- und Deutungsprozesse von Arno Schmidts Figuren, die sich aus der physischen Außenwelt zurückziehen und beginnen, ihre Lebenswelten lesend und übersetzend aus den Bruchstücken literarischer Texte zu bauen. In beiden Fällen gilt es zu zeigen, dass das wilde Übersetzen weit mehr ist als der leere Formalismus eines ungewöhnlichen literarischen Verfahrens. Vielmehr ist sie in beiden Fällen mit zentralen inhaltlichen Aspekten verbunden.

I Wildes Übersetzen

1 Der fremde Text und die wilde Semiose

Statt die theoretischen Überlegungen zur Poetik des wilden Übersetzens mit dem fertigen Produkt eines abgeschlossenen Übersetzungsprozesses zu beginnen, möchte ich am anderen Ende einsetzen: beim Text in einer fremden Sprache. Dabei ist es selbstverständlich keine Eigenschaft des Texts selbst, in einer fremden Sprache verfasst zu sein. Vielmehr sind es die je individuellen Sprachkenntnisse der lesenden Person, die einen Text als fremd und damit als unverständlich erscheinen lassen. Die Unverständlichkeit eines fremdsprachigen Texts ergibt sich immer nur in Relation zur jeweiligen Person, die den Text liest. Die Erfahrung, mit einem Text in einer Sprache konfrontiert zu sein, die man nicht versteht, ist hingegen universal.[1] Die Konstellation, mit einem Text in einer fremden Sprache konfrontiert zu sein, verfügt über eine große Irritationskraft: Die Unmöglichkeit des Verstehens ist eine hermeneutische Provokation. Das Bedürfnis, trotz der sprachlichen Barriere wissen zu wollen, was da geschrieben steht, begründet das Verlangen nach einer Übersetzung. Ein Text wird übersetzt, um ihn einem Publikum zugänglich zu machen, das die Ausgangssprache des Texts nicht versteht – dies ist die fundamentalste Funktionsbestimmung des Übersetzens.[2]

Durch das Übersetzen wird der Widerstand, den der fremdsprachige Text dem nicht verstehenden Subjekt entgegenstellt, beseitigt. Dennoch lohnt es sich, innezuhalten und phänomenologisch zu rekonstruieren, wie sich die Konfrontation mit

---

1 Ganz gleich, wie groß die Zahl der Sprachen ist, die jemand beherrscht; angesichts der großen Vielfalt menschlicher Sprachen gibt es immer Texte, die in einer Sprache verfasst sind, die dieses Individuum nicht kennt.

2 Mit dieser Bestimmung folge ich der funktionalistischen Übersetzungstheorie, wie sie in Deutschland etwa im Rahmen der einflussreichen Skopostheorie von Vermeer und Reiß 1984 entwickelt wurde: Übersetzen wird als zweckorientierte Kommunikationshandlung (Vermeer und Reiß 1984, 18) verstanden, als ein imitierendes »Informationsangebot in einer Zielsprache« über ein »Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren -kultur« (76), deren Zielsetzung je nach kultureller Erwartung unterschiedlich ausfallen kann. Dies bedeutet auch, dass innerhalb dieser allgemeinen Funktionsbestimmungen der Zweck der Übersetzung nicht von vorneherein feststeht, sondern durch die »vom Auftraggeber intendierte[] Verwendung« festgelegt wird (Siever 2010, 148). Auch hier gibt es in der translatologischen Fachliteratur vielfältige Vorschläge, vgl. insbesondere den Überblick diverser systematischer Übersetzungsdefinitionen von Schaeffner 2004 und Snell-Hornby 2006, 37–38; auffällig ist aber auch das Fehlen eines Lemmas ›translation‹ in der zum Standardwerk gewordenen *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Baker 1998). In ihrer Einfachheit bestechend ist die vorläufige Bestimmung von Eco 2006, 9, übersetzen sei »dasselbe in einer anderen Sprache sagen« (»dire la stessa cosa in un'altra lingua«), was Eco allerdings sogleich einer Problematisierung unterzieht, indem er seine Bestimmung um das Wörtchen ›quasi‹ erweitert und die Frage nach der »Art dieses *quasi*« zum Kernproblem seines Buchs zum Übersetzen erklärt (10).

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-002

einem sprachlich nicht zugänglichen Text gestaltet. Denn derselbe Text präsentiert sich ganz unterschiedlich, je nachdem, ob die Rezipierenden seine Sprache beherrschen oder nicht. Während beim flüssigen Lesen eines Texts in einer vertrauten Sprache die Wörter als abgeschlossene, längst schon bekannte Einheiten wahrgenommen werden,[3] die ihren Sinn augenblicklich offenbaren, müssen sie bei unbekannten Sprachen mühsam Buchstabe für Buchstabe entziffert werden. Doch selbst dieser Prozess wird dadurch gehindert, dass bereits die Vokalisierung – d. h. das Übersetzen der Buchstaben in Laute – ein Vorwissen über die Sprache voraussetzt. Alles, was in dieser Konstellation dem Verständnis zugänglich ist, sind Cluster von Buchstaben. Liest man einen Text in einer Sprache, die man nicht spricht, ist das Einzige, was bleibt, der Blick auf die nackten Zeichenkörper. Semiotisch gesprochen bedeutet eine solche Auseinandersetzung mit dem Text, dass dem rezipierenden Subjekt nur die Ausdrucksseite der Zeichenkonstellation zugänglich ist, während sich ihm die Inhaltsseite gänzlich entzieht.[4]

Der automatische und unbewusste Prozess, der einen Text bei der Lektüre sogleich in Sinn überträgt, ist in dieser Konstellation vollständig unterbunden oder – bei partiell vorhandenen Sprachkenntnissen – zumindest schwer gestört. Dass ein Verstehen nach den üblichen Maßstäben hermeneutischer Billigkeit notwendigerweise scheitern muss, versteht sich von selbst. Nichtsdestoweniger sind die Prozesse des Wahrnehmens und fehlerhaften Verstehens, die während dieser Auseinandersetzung mit dem fremden Text ablaufen, durchaus produktiv. Denn selbst in den Wörtern einer vollständig unbekannten Sprache glaubt der menschliche Verstand noch Spuren von Sinn zu entdecken, so auch in den folgenden drei Zeilen aus einem baskischen Gedicht von Kirmen Uribe, das den Titel *Vögel im Winter* trägt. Ich zitiere diese Zeilen mit Absicht ohne Übersetzung, um eine Konfrontation mit den ungewohnten Buchstabenclustern zu ermöglichen.

---

3 Goodman, Scott und Rothenberger 2013, 266.

4 Bei der Auseinandersetzung mit fremdsprachigen Texten kommt es gewissermaßen zu einer Aufspaltung der dyadischen Zeichenrelation. Laut Saussure wird das (sprachliche) Zeichen erst durch die gegenseitige Verweisbeziehung von Signifikat und Signifikant konstituiert, was bedeutet, dass die beiden Seiten des Zeichens nicht voneinander getrennt betrachtet werden können. In der Konstellation der individuellen Sprachverwendung *(parole),* in der ein Subjekt mit einem fremdsprachigen Text konfrontiert ist, geschieht allerdings genau dies: Bei der Lektüre des Ausgangstexts können nur die Signifikanten erschlossen werden. Eine reguläre Übersetzung hingegen zielt auf die semantische Dimension eines Texts und muss alle anderen Eigenschaften dafür weitgehend ignorieren. Zweisprachige Ausgaben, wie sie insbesondere bei Gedichten üblich sind, repräsentieren für ihr einsprachiges Zielpublikum beide Seiten der sprachlichen Zeichen, indem sie diese einander getrennt gegenüberstellen.

> Hondartza aldean egoten ziren gorderik gehienak
> itsaso beltzaren abarora.
> Txoriak ere beltzak ziren.[5]

Ich spreche kein Baskisch. Dennoch kann ich kaum anders, als beim Wort »ziren«, das sich in diesen Zeilen gleich zweimal wiederholt, an eine Sirene zu denken. Ähnliches spielt sich beim Wort »abarora« ab, das mich sogleich ans lateinische Verb *abhorrere* erinnert und in meinem persönlichen Verweissystem den Fabelwesen der griechischen Antike einen Bezug auf die aristotelisch-frühneuzeitliche spekulative Physik und den Ausspruch *natura abhorret vacuum* hinzufügt. In vergleichbarer Weise bin ich versucht, bei »Txoriak« an das universale Heilmittel Theriak und bei »beltzak« und »beltzaren« an Belsazar, den König von Babylon und die gleichnamige Ballade von Heinrich Heine zu denken. Zugleich klingt auch der Name von Honoré de Balzac an.

Um dies mit aller Deutlichkeit festzuhalten: Selbstverständlich ist jede einzelne dieser Assoziationen vor dem Maßstab der regulären Übersetzung im höchsten Grad fehlerhaft: Sie haben mit der Bedeutung der baskischen Wörter nichts zu tun. Überdies sind diese Assoziationen natürlich hochgradig idiosynkratisch, da sie direkt von den Sprachkenntnissen der Rezipierenden abhängen. Verschiedene Personen haben gänzlich unterschiedliche Assoziationen beim Lesen dieses Texts. Dass ich bei »gehienak« an die *Gehenna*, also an die biblische Hölle denke, verrät deshalb weitaus mehr über mich als über das Gedicht von Kirmen Uribe. Gleichwohl aber ist zu beobachten, dass Personen ohne Kenntnisse der baskischen Sprache beim Lesen dieser Zeilen durchgehend vergleichbare Assoziationen produzieren, welche sich nicht an der Bedeutung der unverstandenen Wörter, sondern an ihrer äußeren Gestalt orientieren.

Wenn flüssiges Lesen bedeutet, Signifikanten blitzschnell und mühelos in Signifikate zu übersetzen, so läuft dieser Automatismus des Verstehens bei einem unverständlichen fremdsprachigen Text zwangsläufig in die Leere. Weil der direkte Weg zur Bedeutung blockiert ist, kommen alternative Deutungsstrategien zur Anwendung. Diese greifen auf grafische und klangliche Ähnlichkeiten zurück, um einzelne Ausdrücke der baskischen Sprache auf Wörter in anderen Sprachen zurückzuführen. Diesen Homophonien kommt dann in einem zweiten Schritt die

5 Uribe 2007 [2001], 34, vgl. die englische Übersetzung von Elizabeth Macklin im selben Band: »All along the beach most of them were hidden, / nestled in the shade of the black sea. / The birds were black, too.« (35) Eine deutsche Übersetzung von Petra Newiger findet sich, zusammen mit einer Lesung des baskischen Texts durch den Autor, auf der Webplattform *Lyrikline. Listen to the poet* (Uribe 2005). Hier lauten die Zeilen: »Die meisten fanden wir in Strandnähe, / im Schutz des schwarzen Meeres. / Auch die Vögel waren schwarz.«

Rolle von Schlüsseln zu, insofern sie es erlauben, die unverständlichen Wörter einer Bedeutung zuzuführen.

Wie sich diese Assoziationen im Einzelnen darstellen, ist für die folgenden Überlegungen zunächst nicht entscheidend, wohl aber die folgende allgemeine Feststellung: All diesen Assoziationen liegt eine universale wahrnehmungsphänomenologische Konstellation zugrunde, die sich zwangsläufig einstellt, wenn ein Subjekt mit einem fremdsprachigen Text konfrontiert ist. Eine Möglichkeit, diese Konstellation zu beschreiben, ist Aleida Assmanns Begriff der wilden Semiose. Assmann bezeichnet damit einen alternativen Modus der Zeichenwahrnehmung, der sich vom normalen Lesen der Zeichen, der regulären Semiose, dadurch unterscheidet, dass er die Zentrierung auf den Sinn aufgibt und beim Zeichenträger verharrt. Für das normale Zeichenlesen behauptet Assmann ein semiotisches Gesetz einer inversen Relation von Anwesenheit und Abwesenheit: Ein Zeichen muss materiell verschwinden, um semantisch erscheinen zu können.[6] Dieses Fortschreiten vom Buchstaben zum Geist verläuft als reflexhafter Automatismus, was dazu führt, dass der Zeichenträger in seiner Beschaffenheit in aller Regel nicht zu Bewusstsein kommt und unsichtbar bleibt. Diesem regulären Modus des Zeichenlesens stellt Assmann einen anderen Modus gegenüber, der an der Oberfläche des Zeichens verharrt:

> Denn neben dem schnellen schlauen Blick durch die Oberfläche gibt es den langen faszinierten Blick, der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen vermag.[7]

Dieser lange Blick verstrickt sich in der Materialität der Zeichen und zielt nicht darauf, deren Sinn zu ergründen.[8] Man mag hier an den Effekt denken, der sich ergibt, wenn man sich ein bestimmtes Wort wieder und wieder laut vorsagt: Zeichen, Zeichen, Zeichen, Zeichen. Das Ruminieren des Worts führt zu seiner Desemantisierung.[9] Es wird allmählich fremd und verliert seinen Sinn, es wird zu

---

6 Assmann 1988, 238: »Das Fortschreiten vom Gegenwärtigen zum Abwesenden ist ein gedankenschneller, ja automatischer Reflex. Er ist in Tiefen eingeschliffen, die vom Bewußtsein nicht erhellt, und deshalb auch normalerweise nicht gestört werden. Der Blick muß die (gegenwärtige) Materialität des Zeichens durchstoßen, um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht gelangen zu können. Wer sich in die Materialität der Zeichen verstrickt, kann sie nicht verstehen.«

7 Assmann 2015, 240–241.

8 Bei der Beschreibung dieses Blicks zeigt sich eine Entwicklung in Assmanns Theoriebildung: In ihrem ursprünglichen Aufsatz charakterisierte Assmann den Blick auf die Zeichen als ein ›Starren‹ (Assmann 1988, 244), später hingegen als ›kontemplatives Schauen‹ (Assmann 2015, 25).

9 Zur Rumination (wörtl. Wiederkäuen) als monastischer Lektürepraxis mit retardierenden Elementen wie in der Meditation, vgl. Bader 2019, 25, der die sinnlichen Aspekte dieser Lektürepraxis betont, die die Wörter in ihre Buchstaben zerkaut: »Das fromme Murmeln des Lesers zieht Metaphern des Schmeckens und Riechens an sich; Worte entfalten im Mund Süße und in der Nase Duft.

einem reinen Klangereignis.[10] Selbiges gilt auch für die Buchstaben eines Worts. Diese Änderung in der Wahrnehmung kann gezielt durch die resistente Materialität sinnlicher Zeichen eingeleitet werden, die nach Aufmerksamkeit heischen.[11] Solche Konstellationen ziehen die Aufmerksamkeit von der Bedeutung weg und lenken die Wahrnehmung hin auf die Zeichenträger und ihre Machart. Dies führt zu einer selbstreferenziellen Konstellation mit ästhetischem Potenzial.[12] Aus dieser Verstrickung in die Materialität der Zeichen ergibt es sich, dass der Weg der regulären, auf die Bedeutung des Texts hin ausgerichteten Lektüre versperrt bleibt. Stattdessen wird eine alternative Praxis der Zeichenlektüre eingeleitet, die wilde Semiose, die von der vorherrschenden Zeichenlogik unabhängig ist. Bei der direkten Konfrontation mit dem Zeichenkörper bringt die wilde Semiose »neue, unmittelbare Bedeutungen«[13] hervor, indem sie auf »immer neue Ähnlichkeiten« innerhalb des Zeichensystems zurückgreift.[14] In diesem assoziativen Fortschreiten, das von der Materialität des Zeichenkörpers ausgeht, »unterläuft, verzerrt, vervielfältigt, sprengt« die wilde Semiose »die vorgegebenen Raster der Sinnbildung« und bringt dadurch die »Grundpfeiler der etablierten Zeichenordnungen zum Einsturz«.[15]

Zu den Konstellationen, die ein Verharren an der Oberfläche und eine wilde Semiose auszulösen vermögen, zählt Assmann aufmerksamkeitsheischende visuelle Eigenheiten in der Gestaltung der Texte. Sie denkt dabei primär an bestimmte Formen der Schriftkunst wie virtuose Kalligrafie oder prächtig illuminierte Kodizes, welche die kunstvolle Gestaltung des geschriebenen Worts selbst ins Zentrum stellen.[16] Allerdings passen ihre Überlegungen genauso auf die Konfrontation mit einem fremdsprachigen und daher unverständlichen Text, denn das automatische Fortschreiten vom Zeichenträger zur Bedeutung ist auch in diesem Fall unterbunden. Wer ein fremdes Wort nicht versteht, kennt nur das Schriftbild

---

Mit dem Gefühl werden sie im Text entlastet.« Al-Taie 2021, 71 charakterisiert die Schreibweise der Rumination als zentralen Bestandteil der Poetik der Unverständlichkeit in Johann Fischarts *Geschichtklitterung*: »Dabei wird bei Fischart […] die *ruminatio* als mönchische Lektürepraxis des wiederholten Lesens und des beständigen Wendens der Worte angeeignet und zu einer satirischen Schreibweise transformiert, die exzessive Formen der Wiederholung zum Mittel satirischen Spotts gebraucht«.

10 Fix 1997, 106.

11 Assmann 2015, 25.

12 Bishara 2007, 90. Die Auseinandersetzung mit der sprachlichen Gemachtheit der Zeichen *(gazing)*, die sich aus dieser Konstellation ergibt, ist laut Assmann 1988, 249, eine allgemeinere Form von Viktor Šklovskijs Konzept der Verfremdung *(ostranenie)*.

13 Assmann 2015, 22.

14 Assmann 2015, 18.

15 Assmann 2015, 22.

16 Assmann 1988, 242.

oder das Klangereignis, nicht aber den Sinn, und bleibt daher unweigerlich an der Oberfläche des Zeichens hängen. Auch in diesem Fall löst die Konfrontation mit einem fremdsprachigen Text den Wechsel zu einer alternativen Zeichenlogik aus. Es ist unmöglich, zu unterbinden, dass neue Zeichenrelationen etabliert werden, die sich über Ähnlichkeiten zwischen den Signifikanten organisieren: Jedes Subjekt versucht zwanghaft, in den Buchstabenfolgen des unverständlichen Texts Muster zu erkennen, um ihm einen Sinn abzuringen und ihn so lesbar zu machen. Diesen Prozess der sprachlichen Transformation möchte ich, in Analogie zum Begriff der wilden Semiose, als die basale Operation des wilden Übersetzens charakterisieren.

Aleida Assmann ist es gelungen, die wilde Semiose als Phänomen der menschlichen Wahrnehmung bei der Lektüre von Texten begrifflich festzumachen und sie kulturhistorisch als wichtige Ausprägung des Ähnlichkeitsdenkens zu kontextualisieren.[17] Bei Assmann fehlt jedoch eine zwingende Erklärung, welche Mechanismen für den Umschlag vom Verharren in der Materialität der Zeichen zur wilden assoziativen Dynamik der wilden Semiose (und somit des wilden Übersetzens) verantwortlich sind. Wie kommt die wilde Semiose zustande?

An der Wurzel der wilden Semiose steht das unbedingte Bedürfnis des menschlichen Verstandes, einer deutbaren Welt gegenüberzustehen. Die Frage, »wieweit der Sinn der Dinge dem Menschen entgegenkommt oder sich ihm verschließt«, gehört zu den fundamentalen Problemen der Philosophie.[18] Die verbreitete Überzeugung der Sinnhaftigkeit der Welt findet ihren Ausdruck etwa in der Figur der ›Lesbarkeit der Welt‹[19] und auch der Hermeneutik von Hans-Georg Gadamer liegt die Prämisse zugrunde, dass »Sinn ursprünglich nicht gemachter, sondern empfangener, gegebener Sinn ist«.[20] Diese dialogische Offenheit für die Sinnhaftigkeit der Dinge als Grundzug menschlichen Existierens findet sich weiterhin in der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys,[21] auf deren Grundlage Bernhard Waldenfels die Responsivität menschlichen Bewusstseins und Verhaltens in unterschiedlichen ›Antwortregistern‹[22] herausarbeitete.[23] Auch dem Begriff des ›entgegenkommenden Sinns‹ *(sens obvie)* von Roland Barthes als dem evidenten Sinn, der »einem ganz von selbst einfällt«, liegt die Vorstellung einer unmittelbaren, unabwend-

17 Assmann 2015, 15.
18 Angehrn 2012, 65.
19 Blumenberg 1979.
20 Angehrn 2012, 71.
21 Merleau-Ponty 2013 [1960], 130–137; vgl. dazu Angehrn 2012, 73–74.
22 Waldenfels 1994. Der Begriff der Responsivität findet sich bei Merleau-Ponty nicht, sondern stammt aus der Exegese von Waldenfels (Waldenfels 1994, 79).
23 Angehrn 2012, 73.

baren Sinnhaftigkeit von Zeichenkonstellationen zugrunde.[24] Das anthropologische Grundbedürfnis nach Sinnhaftigkeit bringt eine responsive Offenheit gegenüber der Welt mit sich,[25] es hat jedoch auch das Potenzial, in eine gewaltsame Usurpation des Gegenstandes umzuschlagen, die das unverständliche Andere nicht akzeptiert und versucht, es sich, selbst um den Preis der Falschheit, anzueignen.

Dass die menschliche Wahrnehmung über einen Mechanismus verfügt, der dazu führt, sinnhafte Muster zu erkennen, wo gar keine sind, ist auch in der Wahrnehmungspsychologie seit Langem bekannt.[26] Das Pattern Matching der Wahrnehmung verknüpft Eigenheiten in der Materialität des Gegenstands mit bereits bekannten Konzepten, ohne dass diese Verbindung tatsächlich gerechtfertigt ist. Im visuellen Bereich kennt man insbesondere das Phänomen der Pareidolie.[27] Dabei glauben verschiedene Personen, oft übereinstimmend, in den zufälligen schemenhaften Formen von Wolken, natürlichen Gesteinsformationen und ähnlichen Objekten Gesichter, Tiere und andere vertraute Objekte zu erkennen.[28] Bei all diesen Phä-

---

24 Barthes 1990, 51. Dieser stellt den »entgegenkommenden Sinn« dem ›stumpfen Sinn‹ kritisch gegenüber, weil er in seiner Evidenz zu vorschnellen und allzu eindeutigen Schlüssen verleite und damit als geschlossener Sinn die Mehrdeutigkeit hinwegraffe (Barthes 1990, 50–51).

25 Das utopische Potenzial dieser Konstellation liegt in einer dialogischen Konstellation, die mit der Überzeugung einhergeht, »dass nicht der Mensch als Ursprung fungiert, sondern dass sein Tun und Sprechen ein Zweites, ein Antworten ist, dem ein Anderes als Erstes vorausgeht« (Angehrn 2012, 72).

26 Der Neuropsychologe Peter Brugger (2001, 196) spricht von einer »pervasive tendency of human beings to see order in random configurations« und setzt diese in einen engen Zusammenhang mit dem aus der Wissenschaftstheorie bekannten, statistischen ›type 1 error‹ *(false positive),* bei dem fälschlicherweise angenommen wird, dass ein Muster vorhanden ist, wo es keines gibt (205).

27 »Illusory sensory perception, or ›pareidolia,‹ is common. It occurs when external stimuli trigger perceptions of non-existent entities, reflecting erroneous matches between internal representations and the sensory inputs. [...] Among all forms of pareidolia, face pareidolia is the best recognized: individuals often report seeing a face in the clouds, Jesus in toast, or the Virgin Mary in a tortilla« (Liu u. a. 2014, 60–61). Bereits Ende der 1950er-Jahre wurde, basierend auf Erkenntnissen der Gestaltpsychologie, von Conrad (1958, 46) der Begriff der ›Apophänie‹ definiert, um einen bestimmten Abschnitt einer sich entwickelnden Schizophrenie zu bezeichnen, der sich durch das unmotivierte Erkennen von Verbindungen auszeichnet, das mit einer Erfahrung einer außergewöhnlichen Bedeutsamkeit verbunden ist (Chun, Brugger und Kwapil 2019, 2; Mishara 2010, 10).

28 Ein bekanntes Beispiel dafür ist der ›Mann im Mond‹, bei dem die unterschiedlich hellen Bereiche auf der Oberfläche des Mondes als Mondgesicht gedeutet werden. Bei diesem Deutungsprozess spielen Vorannahmen generell eine große Rolle. Wer bereits zu wissen glaubt, was in einer bestimmten Wahrnehmung zu erkennen, wird dieses Objekt darin mit größerer Wahrscheinlichkeit entdecken, als wenn er unvoreingenommen ist (Johnson 2018, 328). Dies zeigt sich insbesondere daran, dass die Deutungen je nach Kultur weit auseinandergehen (Whitaker 2003, 3–16). Die Strukturen auf der Oberfläche des Mondes wurden im Abendland schon seit der Antike als Gesicht gedeutet, wie Plutarchs Schrift *Über das Mondgesicht* beweist (Mheallaigh 2020, 146). Dahingegen

nomenen werden zufällige Muster, selbst wenn sie einem bekannten Gegenstand nur vage entsprechen, vom Gehirn so ergänzt, dass der entsprechende Gegenstand eindeutig zu erkennen ist.[29] Im akustischen Bereich ist dieses Phänomen ebenfalls verbreitet: So lässt sich mit vergleichbaren Mustererkennungsprozessen in der Wahrnehmung etwa erklären, warum sich auf bestimmten Tonträgern scheinbar versteckte Botschaften befinden, die nur zu hören sind, sofern man die Audioaufnahme rückwärts abspielt:[30] Im akustischen Durcheinander tauchen zufällige Geräuschfolgen auf, die vom Gehirn als sinnvolle Botschaft in einer bekannten Sprache gedeutet werden.[31] Ähnliche Prozesse stehen an der Wurzel der sogenannten Mondegreens.[32] Bei diesen Verhörern handelt es sich um falsch verstandene

---

erkennt man in diesen Strukturen insbesondere in ostasiatischen Kulturen einen Hasen (Mondhase/Jadehase), um den sich ebenfalls diverse Legenden ranken.

29 Bei solchen Fehldeutungen der Wahrnehmung wie der Pareidolie zeigt sich, dass die menschliche Wahrnehmung konstruktiv ist. Das menschliche Gehirn bearbeitet die noch unverarbeiteten Perzepte vor dem Hintergrund bereits vorhandener Konzepte und nutzt diese als Schema (Johnson 2018, 327–328). Sogenannte ›projektive Tests‹ wie der bekannte Rorschach-Test sind ebenfalls eng mit der Pareidolie verbunden. Rorschachs farbigen Tintenkleckse sind an sich bedeutungslos. Auf die standardisierte Frage »Was könnte das sein?« versuchen die Proband:innen, die ambigen Stimuli zu deuten, indem sie bekannte Konzepte darauf projizieren. Wenngleich es fraglich ist, ob diese Projektionen die Motive und innerste Wünschen der Proband:innen verraten, so geben sie doch möglicherweise Aufschluss über die enge Verknüpfung von Projektion und Perzeption in den dabei ablaufenden Denkprozessen (Schott 2014, 705).

30 Beim vermeintlichen *Backmastering* handelt es sich um eine Verschwörungstheorie aus den späten 1980er-Jahren aus dem christlich-konservativen Umfeld. Sie besagt, in verschiedenen Pop-Songs seien versteckte Botschaften enthalten, die sich nur beim Rückwärts-Abspielen der Tonträger entdecken ließen. Diese Botschaften *(subliminal messages)* würden die Hörenden jedoch unbewusst beeinflussen, indem sie Satanismus, sexuelle Promiskuität, Gewalt oder ähnliches propagierten. Pink Floyds *Another One Bites the Dust* etwa enthalte, wenn man die prägnante Basslinie rückwärts abspiele, die Botschaft »It's fun to smoke marijuana«; und in *Revolution 9* sowie in weiteren Songs der Beatles werde der Tod des ›echten‹ Paul McCartney bekannt gegeben.

31 Bei all diesen vermeintlichen Rückwärtsbotschaften handelt es sich um nichts anderes als um Geräusche, deren zufällige Sound-Muster durch die Wahrnehmung in eine bedeutsame Form gebracht wird. Dabei ist die Botschaft meist nur wahrnehmbar, wenn man sie bereits kennt: »Interestingly, however, you will almost never hear these secret messages unless you are told what words to listen for. When I play videos that have Beatles songs played backwards for my students and hide the subtitles, they can't hear anything. But when I play the same thing with subtitles, they can't hear anything else.« (Johnson 2018, 328).

32 Der Begriff ›Mondegreen‹ geht auf einen Artikel von Sylvia Wright (1954, 48–49) im *Harper's Magazine* zurück. Darin schildert diese, wie sie als Kind beim Hören der schottischen Ballade *The Bonnie Earl o' Moray* die Worte »They hae slain the Earl Amurray, And Lady Mondegreen« statt »They hae slain the Earl o' Moray / and laid him on the green« verstanden habe. Im deutschen Sprachraum wurden solche Mondegreens ab 2004 in mehreren erfolgreichen Publikationen von Axel Hacke (2004; 2007; 2009) popularisiert, die unter dem Titel *Der weiße Neger Wumbaba* erschie-

Textteile von Liedern und Gedichten,[33] die beim Hören aufgrund von klanglicher Ähnlichkeit anstelle des eigentlichen Texts wahrgenommen werden.[34] Naturgemäß entstehen solche Mondegreens besonders dann, wenn ein Publikum mit einem Text in einer fremden Sprache konfrontiert ist, diese aber innerhalb des Rahmens der eigenen Sprache zu deuten versucht.[35] Dabei werden sinnvolle sprachliche Fügungen in der Wahrnehmung durch alternative Deutungsmuster überschrieben oder verdrängt.[36]

---

nen sind, einem ›Verhörer‹ der letzten Zeile der ersten Strophe von Matthias Claudius Abendlied: »Der weiße Nebel wunderbar«. Der Titel vereint neben dem N-Wort weitere rassistische Stereotype in sich: Der stereotype Fantasiename mit der kindlich-exotischen Reduplikation und das in der Werbung des frühen 20. Jahrhunderts verbreitete Bild des ›weißen Afrikaners‹ (Purtschert 2019, 88–106) und die damit verbundene Vorstellung, man könne schwarze Menschen ›weiß‹ waschen (Badenberg 2004, 164).

33 Ronneberger-Sibold 2010, 98 argumentiert, dass Mondegreens dadurch entstehen, dass das jeweilige Subjekt die Lautgestalt einwandfrei hört, aber nicht in der Lage ist, sie zu interpretieren, weil entweder die darin enthaltenen Wörter oder aber ihre semantische und syntaktische Fügung unbekannt sind: »Mit anderen Worten, das Kind konnte mit seinem Morpheminventar und seiner Grammatik kein internes Äquivalent herstellen, auf das die vernommene Lautgestalt vollkommen gepasst hätte, d. h. die Lautgestalt […] war für es nicht transparent.« Dies wird durch eine Phrase mit ähnlicher Lautgestalt ersetzt, die »den Vorteil hatte, transparent zu sein und da sie inhaltlich wenigstens in sich einigermaßen kohärent war […] setzte das Kind sie intern für das Original ein; es traute sozusagen mehr seinem eigenen Morpheminventar, seiner eigenen Grammatik und seinen eigenen stereotypen Lautvorstellungen […] als seinen eigenen Ohren.«

34 Auch das Internet-Phänomen der sog. ›Misheard Lyrics‹ produziert Texte nach diesem Muster. Vom klassischen Mondegreen unterscheiden sich diese jedoch darin, dass sie nicht als ›Verhörer‹ präsentiert werden, sondern medial geschickt als Untertitel zum jeweiligen Song präsentiert werden. Dies ermöglicht unmittelbaren performativen Nachvollzug des alternativen Verständnisses durch das Publikum und hat dadurch einen anderen ästhetischen Effekt. Mit dieser Technik ist es möglich, die italienischen Verse »Cammini sotto i portici dove andrai«, der Band Liberpool (2009) zu »Kamel ist auf der Party / Shit auf dem Brei« umzudeuten (K. Fricke 2011: 0:04–0:08).

35 Kentner 2015, s. pag. spricht von »cross-linguistic mondegreens« und definiert diese als Konstellation »where listeners spontaneously perceive words or phrases in their native language even though they are fully aware that the song is actually being sung in a different language.« Im Gegensatz dazu unterscheiden Beck, Kardatzki und Ethofer 2014, 1 das monolinguale Mondegreen vom sprachübergreifenden Soramimi: »In addition to Mondegreens which are restricted to the original language, mishearing of lyrics can also result in homophonic/near-homophonic translations into another language (typically into the native language of the listener). This phenomenon has its longest tradition in Japanese and is thus called ›Soramimi‹ (which means mishearing in Japanese).« Beide Studien beschreiben sprachübergreifende Mondegreens als rezentes popkulturelles Phänomen von großer Beliebtheit, die sich stark aus ihrer medialen Präsentation ergibt.

36 Wildes Übersetzen ist also Ausdruck einer Störung der Verarbeitung der semantischen Komponente eines Texts; vgl. dazu auch den Versuch von Rühling 1992, 356–366, sog. ›Übersetzungsfehler‹ entsprechend der im Übersetzungsprozess auftretenden kognitiven Fehlleistungen zu

Dieses Erkennen von vermeintlich bedeutsamen Mustern in hinreichend ambigen Stimuli ist ein hochgradig kreativer Prozess, der ohne eine weitere Regel zu keinem Ende kommt.[37] Das kreative Potenzial von visuellem Rauschen als Stimulus nutzte bereits Leonardo da Vinci, der die unregelmäßige Wand als ideale Projektionsfläche beschreibt, auf der man »herrliche Landschaften« und vieles mehr in »größter Mannigfaltigkeit«[38] entdecken könne.[39] Zugleich führt die veränderte Wahrnehmung zu einer Proliferation von Bedeutung ausgehend von den unterschiedlichen Deutungsmustern, die sich bei der Auseinandersetzung mit der Materialität der Objekte ergeben.[40]

Auf dieser Basis ist eine Explikation möglich, wie der lange Blick, der an der Oberfläche des Zeichens verharrt, zu einer wilden Semiose führt, die in alle Richtungen ausgreift. Der Drang zur deutenden Sinngebung, welcher der Wahrnehmung eingeschrieben ist, erklärt, warum es unmöglich ist, vollständig bei den Buchstaben zu verharren und weshalb stattdessen die wilde Semiose in Gang kommt: Zufällige Strukturen werden ebenso wie unverständliche Strukturen, wann immer dies

---

systematisieren. Hier zeigen sich auf einer strukturellen Ebene Parallelen zu anderen kognitionspsychologischen Fehlleistungen wie Verwechslungen, Assoziationen oder dem Freud'schen *lapsus linguae* (Freud 1940, 11,33–35; Dobrick 2008, 317).

37 Brugger 2001, 196 führt die Tendenz zur Kreativität und zur Übersemantisierung am Beispiel von August Strindberg aus. Dessen Tagebuch zeige »a remarkable collection of ›meaningful‹ coincidences and, on the literary level, a highly creative work. It is also a particularly attractive example of the ›relativity of creativity‹, i. e., the continuum from creative detection of real patterns at one end, to the ›hypercreative‹ interpretation of patterns in ›noise‹ at the other end.«

38 Da Vinci 1877, 40, § 63: »E questa è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di varî misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lí vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma; che interviene in simili muri e misti, come del suono delle campane, che ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai.« – »Betrachte eine Wand, die durch Nässe fleckig geworden ist, oder einen Stein von unregelmäßiger Farbe. Wenn du Hintergründe zu erfinden hast, wirst du bald imstande sein, in ihnen herrliche Landschaften mit einer Fülle von Bergen, Ruinen, Felsen und Wäldern, weiten Ebenen, Tälern und Höhen in größter Mannigfaltigkeit zu sehen; oder du wirst Schlachten sehen und seltsame Figuren in gewaltsamer Bewegung, Gesichtsausdrücke und Gewandungen und eine Unzahl anderer Dinge, die du dann auf eine vollständige und richtige Form bringen kannst.« (Übersetzung. zit. n. Gombrich 1967, 215–216).

39 Zu dieser Projektionsmethode Gombrich 1967, 213, ebenso Tilkorn 2005, 11–12, Stadlober 2006, 75–76 und Jonak 2014, 77.

40 Prägnant formuliert findet sich dieser Gedanke in J. Lee 2017, 115 »Seen perhaps in terms of an immaterial illusion, pareidolia allows for richer, stranger readings of the everyday material we encounter. It in fact is a method with a long history that alters our perception and changes an approach to pattern recognition, interpretation, the generation and proliferation of meaning«.

möglich ist, behandelt, als wären sie bedeutsam, und auf bekannte und bedeutsame Muster bezogen.[41] Dieser subjektive Zwang kann nicht unterbunden werden. Man kann nicht *nicht* lesen.

Dies gilt gerade dann, wenn die grundsätzliche Zeichenhaftigkeit des Gegenstandes außer Frage steht, wie dies bei einem Text in einer fremden Sprache der Fall ist. Dabei setzt das menschliche Sinnbedürfnis Übersetzungsvorgänge auch dort in Gang, wo der Normalfall einer semantischen Übersetzung nicht anwendbar ist.

Der in die Leere führende Prozess der Mustererkennung ist dafür verantwortlich, dass die wilde Semiose permanent Ähnlichkeiten hervorbringt, da sich dieser an vagen strukturellen Übereinstimmungen an der sprachlichen Oberfläche orientiert. Die Ausrichtung der wilden Semiose an Eigenheiten der Zeichenträger führt bei sprachlichen Zeichen zu einer besonderen Radikalität, weil Ähnlichkeiten in der Zeichenform kaum Rückschlüsse auf Ähnlichkeiten in der Bedeutung erlauben.[42] Der Prozess des Pattern Matching ist niemals ganz abgeschlossen, da es immer möglich ist, dieselbe Konstellation mehrfach und in verschiedener Weise zu bearbeiten: In derselben Weise, in der eine einzige Person in der Oberfläche des Mondes sowohl den Mann im Mond als auch den Mondhasen entdecken kann, bleibt die wilde Semiose unabgeschlossen. Ganz gleich, ob die verschiedenen Deutungen einander ergänzen oder zueinander im Widerspruch stehen, sie überlagern sich. Das Prinzip des ausgeschlossenen Dritten ist in der Zeichenlogik der wilden Semiose unbekannt. Erst das Zusammenspiel all dieser Eigenheiten erlaubt es, nachzuvollziehen, wie aus der statischen Situation des langen Blicks auf das Zeichen die dynamische wilde Semiose entspringt, die die »Raster der Sinnbildung« aufbricht und sprengt, wie Assmann behauptete.[43]

---

41 Es mag naheliegen, diesen unbändigen Willen dazu, das Unverstandene einer Deutung zuzuführen, als ›Wut des Verstehens‹ zu beschreiben. Allerdings wäre die Anspielung auf Jochen Hörischs polemische Formel unpräzise, kritisiert Hörisch doch mit dieser Formel die reduktionistische Tendenz hermeneutischer Ansätze, komplexe sprachliche Artefakte bei der Deutung auf eine einzige These zu bringen: »Die vielen schwarzen Buchstaben rechtfertigen sich und ihre schwarze Materialität deshalb auch allein, sofern sie nur dem einen Geist dienen – sofern sie ihn nur davor bewahren, zu den vielen Geistern überzulaufen […]. Die Hermeneutik des ganzen Geistes ist buchstäblich totalitär« (Hörisch 1988, 63). Die ausgeprägte Deutungswut, die dem wilden Übersetzen zugrunde liegt, führt hingegen zu einer Vervielfältigung von Bedeutung.

42 Diese unterscheidet die menschliche Sprache damit grundlegend von anderen Zeichenkonstellationen, in denen Zeichenform und Zeicheninhalt gleich strukturiert sind und die Verbindung daher enger ist (biplanar), etwa bei einer Uhr, wo ein Vorrücken des Zeigers proportional genau dem Verstreichen der Zeit entspricht (vgl. Eco 1994a, 34–36).

43 Assmann 2015, 22.

2 Reguläres und wildes Übersetzen

Der fremdsprachige Text kann als Ausgangspunkt für verschiedene sprachübergreifende Transformationsprozesse dienen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Die beiden Extrempositionen werden, erstens, durch die reine wilde Semiose am fremdsprachigen Text markiert, die sich ausschließlich an der Materialität des fremden sprachlichen Zeichens orientiert, und, zweitens, durch die ideale semantische Übersetzung, die darauf abzielt, die Bedeutung des Ausgangstexts in der Zielsprache absolut identisch wiederzugeben. Dabei handelt es sich in beiden Fällen um idealisierte Extrempositionen ohne praktische Relevanz; zwischen ihnen aber fächert sich ein Spektrum von mehr oder weniger wilden Übersetzungskonstellationen auf.

Kaum ein wilder Übersetzungsprozess kann sich von semantischen Vorgaben ganz lösen, vielmehr stehen die semantischen Deutungen und die Produkte der wilden Semiose in einem Verhältnis gegenseitiger Rückkoppelung: Lässt sich die Deutung eines Worts – ob wild oder nicht – in die bereits vorhandene Interpretation kohärent eingliedern, so stärkt dies seine Plausibilität. Angenommen, in einem fremden und weitgehend unverstandenen Text lassen sich einzelne Wörter einem bestimmten Wortfeld zuordnen, so werden jene der Produkte der wilden Semiose privilegiert, die sich in diese Thematik leicht einfügen lassen. Selbst im Eingangsbeispiel, dem baskischen Gedicht von Kirmen Uribe, dürfte die Information, dass der Titel dieses Gedichts *Vögel im Winter* lautet, die Deutung des Worts »ziren« als Sirene, also als Mischwesen von Vogel und Mensch, maßgeblich geprägt haben. So idiosynkratisch und anarchisch wilde Übersetzungen auch sind, sie entstehen nicht aus dem Nichts, sondern aus der intensiven interpretativen Auseinandersetzung mit dem Text.

Auch die ideale semantische Übersetzung ist eine Illusion: Wenn Umberto Eco behauptet, Übersetzen sei »dasselbe in einer anderen Sprache sagen«,[44] so muss er diese Bestimmung sogleich um das Wörtchen ›quasi‹ ergänzen, was den Anspruch auf eine strikte Definition untergräbt, und verdeutlicht, dass eine perfekte Übereinstimmung zwischen Ausgangs- und Zieltext nicht möglich ist.[45] Denn erstens führt jedes Übersetzen zwischen zwei Sprachen[46] (respektive zwischen zwei Zeichen-

44 Eco 2006, im ital. Text: »dire la stessa cosa in un'altra lingua« (Eco 2003, 9).

45 Die Frage nach der »Art dieses *quasi*« (also danach, wie die Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext zu beschreiben sei) erklärt Eco 2006, 10 ausdrücklich zum Kernproblem seines Buches.

46 Für die interlinguale Übersetzung zwischen zwei Sprachen stellt sich das Problem, dass der Begriff der distinkten einzelnen Sprache kaum zu definieren ist. Denn unter welchen Bedingungen ein Idiom als Sprache aufzufassen ist und wie verschiedene Sprachen voneinander zu unterscheiden sind, ist nur schwer festzulegen. Stockhammer 2014, 484 formuliert die Konsequenz daraus in

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-003

systemen)[47] notwendigerweise dazu, dass die Ausdrucks- und die Inhaltsseite der ursprünglichen Zeichenkonstellation auseinandergerissen werden, da es aufgrund ihrer unterschiedlichen Struktur unmöglich ist, Signifikanten und Signifikate zugleich in einer anderen Sprache wiederzugeben.[48] Da nicht alle Aspekte eines Texts beim Übersetzen erhalten werden können, muss bei der Wahl des Äquivalenzprinzips notwendigerweise eine Priorisierung vorgenommen werden.[49] Dazu kommt, dass jedes Übersetzen, jeder Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen zwingend eine semantische Differenz hervorbringt.[50] Die Differenz

---

aller Deutlichkeit: »a limine erfindet sich jeder kleine oder große Text seine Sprache selbst.« Zur Frage der Zählbarkeit der Sprachen aus linguistischer Perspektive Sakai 2009; aus der Perspektive der literaturwissenschaftlichen Mehrsprachigkeitsphilologie Dembeck 2014, 11–13.

47 Nicht von Sprachen, sondern von Zeichensystemen zu sprechen, zwischen denen übersetzt wird, wie dies die Semiotik tut, stellt eine sinnvolle Verallgemeinerung des Problems dar. Sie ermöglicht es, neben der interlingualen Übersetzung, also dem Übersetzen zwischen zwei Sprachen, über zwei weitere Formen des Übersetzens nachzudenken (vgl. zu dieser Differenzierung Jakobson 1959, 233). Die intermediale Übersetzung bezeichnet den Transfer zwischen sprachlichen und nichtsprachlichen, z. B. bildlichen Zeichensystemen. Die intralinguale Übersetzung beschreibt Konstellationen, in denen zwischen zwei verschiedenen Codes einer Sprache übersetzt wurde, etwa bei Texten, die aufgrund zeitlicher, räumlicher oder sozialer Distanz von einem Publikum nicht verstanden werden. Vonseiten der Übersetzungswissenschaft gibt es starke Tendenzen, den Forschungsgegenstand ausschließlich auf das interlinguale Übersetzen zu beschränken, die auch Jakobson 1959, 233 »translation proper«, also Übersetzung im eigentlichen Sinn nannte.

48 In jeder Sprache sind Ausdrucks- und Inhaltsseite nicht nur intern unterschiedlich organisiert (biplanar), sondern auch unterschiedlich miteinander verknüpft. Bei einer analogen Uhr sind die Ausdrucksseite, die Position des Zeigers auf dem Zifferblatt und die Inhaltsseite, die dadurch angezeigte Zeit zueinander genau gleich strukturiert (d. i. konform). Während die Bewegung des Zeigers eine proportional dazu stehende Zeitdauer anzeigt, ist das konventionale und arbiträre Verhältnis dieser beiden Ebenen bei natürlichen Sprachen in keiner Weise vorhersehbar: Eine minimale Verschiebung auf der Ausdrucksseite (Herz–Schmerz–Scherz) hat weitreichende Veränderungen in der Bedeutung zur Folge (Eco 1994a, 34–36). Daher ist es unmöglich, Wortspiele in systematischer Weise wiederzugeben, und es werden diverse Ersatzstrategien nötig.

49 Vgl. etwa die Äquivalenztypologie Koller 2011, 201, die zwischen denotativer, konnotativer, textnormativer, pragmatischer und formal-ästhetischer Äquivalenz unterscheidet.

50 Selbst mit Blick auf die Inhaltsseite eines Texts allein erweist sich die Idee einer semantischen Invariante, einer übersprachlichen ›Botschaft‹, die auch bei der Übersetzung erhalten bleibt, als Illusion. Es ergibt sich immer eine »Lücke, ein Dazwischen, das die Übersetzung nicht einfach überwindet, sondern durch ihre Tätigkeit vielmehr prononciert« (Mein 2014, 82). Dies wird deutlich mit Blick auf die semiotische Zeichenkonstellation: Hjelmslev 1963, 52 unterscheidet nicht nur auf der Form-, sondern auch auf der Inhaltsseite der Sprache zwischen Kontinuum, Form und Substanz. Die »amorphous ›thought-mass‹ (52) des Kontinuums *(purport)* umfasst alles, was sich sagen und denken lässt, das »gesamte physische und mentale Universum« (Eco 1994a, 34). Es wird in jeder Sprache in unterschiedlicher Weise in einer ›Form‹ des Inhalts organisiert. Dadurch wird das Kontinuum des Denkbaren in distinkte Begriffe zerteilt, die als ›Substanzen‹ des Inhalts als Bedeutungs-

ist konstitutiv für das Übersetzen. Während im Zieltext gewisse Elemente des Ausgangstexts wegfallen, kommen, bedingt durch die Eigenheiten der involvierten sprachlichen Systeme, neue Aspekte hinzu.[51]

Vor allem aber tragen die meisten Übersetzungen Spuren und Überreste der wilden Semiose in sich. Beim Übersetzen sind Erfahrungen der Fremdheit mit Blick auf den noch unübersetzten Text nicht vollständig zu vermeiden; vielmehr sind diese Fremdheitserfahrungen beim Übersetzen etwa in Friedrich Schleiermachers oder Wilhelm von Humboldts Übersetzungstheorien ein konstitutives Moment im Umgang mit der anderen Sprache.[52] Diese Konstellation kann, gerade bei anspruchsvollen literarischen Texten, dazu führen, dass sich beim Übersetzen einzelne Wörter und Formulierungen nicht auf Anhieb erschließen. Wenn Übersetzerinnen und Übersetzer trotz ihrer sprachlichen Expertise bei einem fremden Ausdruck nicht sofort und unmittelbar zum Sinn gelangen, das blitzschnelle Umschalten vom materialen Zeichenträger auf den semantischen Gehalt also unterbleibt, so verharren auch sie an der Zeichenoberfläche. Der lange Blick auf die nackte Buchstabenkette des unverstandenen Ausdrucks und die damit spontan einhergehenden Sinngebungs- und Deutungsversuche führen auch in diesem Fall zu einer wilden Semiose, denn die assoziativen Prozesse laufen automatisch ab und entziehen sich der rationalen Kontrolle. Spuren und Interferenzen dieser wilden Semiose sind deshalb auch im finalen Text einer regulären Übersetzung oft zu finden.

Übersetzen ist eine schriftliche Form der »sprachgebundenen Mittlertätigkeit«.[53] Wenn es das kommunikative Ziel des Übersetzens ist, den Bedeutungsgehalt eines Texts und seinen allgemeinen Charakter in einer anderen Sprache so gut wie möglich wiederzugeben und den Text damit einem neuen Publikum zugänglich zu machen, das den Text in der Ausgangssprache nicht verstünde, so stellt das ini-

---

einheiten eingesetzt werden können. Unterschiedliche Sprachen organisieren also die amorphe Masse des Denkbaren in verschiedener Weise, so teilen die dänische, deutsche und französische Sprache das Begriffsfeld Baum–Holz–Wald unterschiedlich ein (54). Dies machte eine eineindeutige Relation beim Übersetzten unmöglich.

51 Eine perfekte Rückübersetzung ist nur möglich, wenn die beiden Sprachen, zwischen denen übersetzt wird, strukturgleich sind. Bei natürlichen Sprachen ist dies nur in trivialen Konstellationen der Fall, vgl. Kußmaul 2014, 67: »Im Idealfall soll die Rückübersetzung wieder zum Ausgangstext führen. Dies ist, wie die Übersetzungswissenschaft längst erkannt hat, natürlich eine höchst problematische Vorstellung. Eine Rückübersetzung ist nur in solchen Fällen möglich, in denen Texte oder Textsegmente zweier Sprachen völlig strukturgleich sind (z. B. *The flower is blue*. – Die Blume ist blau), aber das ist eher selten der Fall, und Probleme werden damit schon gar nicht gelöst.«

52 Zur sprachphilosophischen Fruchtbarmachung der Fremdheitserfahrung im Umgang mit anderen Sprachen, vgl. Trabant 1997. Es ist diese Erfahrung, die dazu führt, dass laut Humboldt »die Uebersetzung eine gewisse Farbe der Fremdheit an sich trägt« (Humboldt 1816, XIX).

53 Prunč 2002, 15.

tiale Moment der wilden Semiose für das Gelingen des Übersetzungsprozesses eine Bedrohung dar. Die Idiosynkrasien, die von diesen assoziativen Prozessen der wilden Semiose produziert werden, drohen die Bedeutung des Texts zu entstellen und die Übersetzung hinsichtlich der neutralen Wiedergabe von Inhalten dysfunktional zu machen. Wenn eine Übersetzung ihren kommunikativen Zweck der Informationsübermittlung erfüllen soll, muss daher sichergestellt werden, dass die wilde Semiose unterbunden wird, respektive, dass ihre Produkte während der Arbeit an der Übersetzung aus dem finalen Manuskript beseitigt werden.

Wenn Carl Friedrich Meurer in seiner Übersetzung von James Fenimore Coopers *Monikins* (1835) das Wort ›Union Jack‹ im Deutschen mehrfach mit »Unionsjacke«[54] wiedergibt, so ist dies ein Zeichen dafür, dass dieser Prozess der Überarbeitung und Korrektur unterblieb.[55] Stattdessen ist die initiale wilde Übersetzung im Text verblieben. Offenbar war es dem Übersetzer nicht bekannt, dass ›Union Jack‹ im Englischen die britische Flagge bezeichnet. Stattdessen übersetzt Meurer die beiden Bestandteile des Ausdrucks jeweils einzeln und setzt dabei das englische Wort ›jack‹ (eigentlich: Gösch, Bugflagge) aufgrund seiner oberflächlichen Ähnlichkeit mit dem deutschen Wort ›Jacke‹[56] gleich. Aus der Perspektive des regulären Übersetzens wäre es zu erwarten, dass Meurer seinen initialen Deutungsversuch im Zuge seiner weiteren Arbeit am Text auf die Probe stellt, etwa durch ein vertieftes Studium des fraglichen Ausdrucks. Dabei hätte er auf verschiedene Techniken und Ressourcen zurückgreifen können: Analyse der Wortbedeutung aus dem Aussagekontext, Konsultation verschiedener Formen von Wörterbüchern, Enzyklopädien und anderen Nachschlagewerken usw. Diese Übersetzungsarbeit geht mit einem verlangsamten, aber systematischen Ausschlussprozess am fremden Ausdruck einher, um dessen Bedeutung zu erfassen und möglichst genau einzuschränken und den einen passenden Ausdruck in der Zielsprache zu identifizieren. All dies wird in Meurers Fall unterlassen: Aus der Perspektive der regulären Übersetzung ist die Stelle als ›Übersetzungsfehler‹ zu deuten, der anzeigt, dass Meurers für seine Übersetzung nicht die nötige Sorgfalt aufgewendet hat, sodass die deutschsprachige Leserschaft eine Fassung von Coopers Erzählung vor sich hat, die in diesem Punkt vom englischen

---

54 Cooper 1835, 25, 29, siehe auch S. 307.

55 Zu diesem Beispiel und seiner Rolle bei der Entdeckung des poetischen Potenzials von ›Übersetzungsfehlern‹ bei Arno Schmidt, siehe Kap. III.2.

56 Dass weder Meurer noch sein Korrektor diesen Fehler von dem Druck des Manuskripts bemerkt haben, dürfte daran liegen, dass sich die wilde Übersetzung in die erzählte Welt einfügt, ohne dabei offensichtliche Widersprüche zu produzieren: Wenn es darum geht, Schläge abzufedern oder wie ein königlicher Mantel über den Schultern getragen zu werden, ist es einerlei, ob es sich dabei um eine Jacke oder eine Fahne handelt. Hier zeigt sich, wie der semantische Kontext die wilde Übersetzung zu stützen vermag.

Text abweicht. Es ist Meurer nicht gelungen, alle idiosynkratischen Spuren seiner initialen Deutungsversuche aus seinem Manuskript zu entfernen: Seine Übersetzung bleibt an dieser Stelle wild.

Genauso, wie bei der Auseinandersetzung mit dem fremdsprachigen Text semantische Aspekte das wilde Übersetzen beeinflussen, muss sich auch das reguläre Übersetzen mit den Produkten jenes initialen wilden Deutungsversuchs auseinandersetzen. Die Spuren des wilden Übersetzens können sich daher potenziell auch in der finalen Fassung einer jeden regulären Übersetzung finden. Die unterschiedlichen Strategien im Umgang mit dem fremdsprachigen Text stellen ein graduelles Spektrum dar. Zugleich aber sind die Unterschiede zwischen dem regulären und dem wilden Übersetzen ausgeprägt; nicht nur in Hinblick auf die Methoden und Verfahren, sondern auch auf die Zielsetzungen und die sich daraus ergebenden normativen Maßstäbe.

3 Übersetzungsnormen und ihre Übertretung

Das reguläre Übersetzen[57] verlangt eine Disziplinierung des Umgangs mit dem zu übersetzenden Text: An der Stelle des anarchischen ›Anything Goes‹, das mit der Idiosynkrasie der Deutungsversuche einhergeht und das wilde Übersetzen auszeichnet, unterliegt die herkömmliche Übersetzungspraxis einer ganzen Reihe von kulturellen Normen und Erwartungen.[58] Um die kommunikative Funktion einer Übersetzung sicherzustellen, braucht es ein Regulativ gegen die idiosynkratischen Tendenzen des wilden Übersetzens: Wird ein Text als ›Übersetzung‹ deklariert, gehen damit weitgehende kulturelle Erwartungen an diesen Text einher, die als so selbstverständlich wahrgenommen werden, dass sie zumeist unreflektiert bleiben und erst auffallen, wenn sie nicht erfüllt werden. So stellen in einem übersetzten Text bereits kleinere, nicht ausgewiesene Abweichungen vom Ausgangstext (etwa Kürzungen oder unmarkierte Ergänzungen) einen Verstoß gegen die normativen Erwartungen dar und werden von der Übersetzungskritik sanktioniert.[59] Das reguläre Übersetzen ist in ein umfangreiches und kulturelles Dispositiv eingebettet, das das Gelingen der sprachübergreifenden Kommunikation garantieren soll.[60]

57 Obwohl in der translatologischen Literatur diverse Definitionen der Übersetzung kursieren, ist das Phänomen kaum auf eine kurze Formel zu bringen: Das dreibändige Handbuch *Übersetzung – Translation – Traduction* entzieht sich dem Definitionsproblem dadurch, dass es der Frage systematischer Übersetzungsdefinitionen einen ganzen Aufsatz widmet (Schaeffner 2004), während in der zum Standardwerk gewordenen *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Baker 1998) ein Lemma zum Gegenstand dieser Wissenschaft, d. h. zur *translation*, fehlt. Die Feststellung, dass eine abschließende Bestimmung dessen, was Übersetzen bedeutet, nicht zu geben sei, ist mittlerweile zu einem konventionellen Topos der Translatologie geworden, der in Einleitungen einschlägiger Werke immer wieder aufs Neue ausformuliert wird.

58 Prunč 2002, 22: »Für die Produktion von situationsangemessenen Texten und damit von Übersetzungen und Dolmetschungen, scheinen Regeln zu gelten, die über rein sprachliche Zuordnungsregeln hinausgehen.«

59 Die deskriptive Übersetzungswissenschaft (dazu: Toury 1995 und J. Albrecht 2004), die analog zur Linguistik auf eine normative Untersuchung von Übersetzungen verzichten will, behilft sich damit, solche Fälle von der eigentlichen ›Übersetzung‹ anhand von differenzierten Kriterien abzugrenzen, indem sie z. B. als ›interlinguale Bearbeitung‹ deklariert werden, so z. B. bei Kürzungen und Ergänzungen durch Schreiber 1993, 314–316. Zugleich stellt jedoch das Ziel, einen Text ohne Verfälschungen wie »Streichungen, Kürzungen und Straffungen« wiederzugeben, einen wichtigen Anlass für eine Neuübersetzung dar (Bereza 2013, 53).

60 Foucault 1978, 119 definiert ein Dispositiv als »heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, […], reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische und philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst« und das es erlaubt, eine Praktik zu rechtfertigen oder zu maskieren. Zum Begriff des Dispositivs als Gesamtheit von Rahmenbedingungen, innerhalb derer sich kulturelle Diskurse und Praktiken abspielen können, Wengler, Hoffarth und Kumięga 2013.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-004

Dazu gehört das Herausbilden von bestimmten Verhaltens- und Verfahrensnormen für die Übersetzungspraxis, die das Gelingen einer Übersetzung methodisch erleichtern sollen, aber auch die Etablierung von Normen und Bewertungsmaßstäben, die es erlauben, zwischen korrekten und fehlerhaften Übersetzungen zu unterscheiden. Zum Dispositiv gehören weiterhin verschiedene gesellschaftliche Institutionen (Übersetzungsschulen, Lektorat in Verlagen, feuilletonistische Übersetzungskritik, Übersetzungswissenschaft etc.),[61] die die sprachliche Kompetenz von Übersetzerinnen und Übersetzern fördern, prüfen und gegebenenfalls einer Kritik unterziehen und schließlich auch das Ethos von Übersetzerinnen und Übersetzern, das mit der Selbstverpflichtung auf die vorherrschenden Normen einhergeht.

Dieses Arsenal von Normen, Methoden und Institutionen unterscheidet die kulturell etablierte Übersetzungspraxis grundlegend vom wilden Übersetzen, das sich durch die Abwesenheit dieser Regeln auszeichnet. Die Bezeichnung des regulären Übersetzens, in Abgrenzung zum wilden Übersetzen, trägt diesem Umstand durch seinen Doppelsinn Rechnung: Regulär bezeichnet hier nicht nur, dass es sich dabei um die gewöhnliche und allgemein bekannte Form des Übersetzens handelt, zugleich spielt der Name aber auch auf das normativ-methodische Regulativ an, das diese Form vom wilden Übersetzen unterscheidet.

Selbstverständlich sind sowohl die konkreten Ziele als auch die Methoden des regulären Übersetzens vom jeweiligen historisch-kulturellen Kontext abhängig und können sich verändern: Universale Normen für richtiges Übersetzen gibt es nicht.[62] Doch selbst wenn die neuere Übersetzungswissenschaft, analog zur Linguistik, aus gutem Grund historisch-deskriptiv vorgeht, so beschreibt sie Übersetzungspraktiken notwendigerweise mit Blick auf die jeweiligen präskriptiven Vorgaben, in deren Kontext die jeweilige Übersetzung entsteht; ganz gleich, ob es sich dabei um normative Erwartungen von Kritik und Publikum handelt oder um selbst

---

61 Zu den Institutionen des gegenwärtigen Übersetzungsbetriebs, vgl. Bachleitner und Wolf 2004, 7.

62 Im Sinne der historisch-deskriptiven Übersetzungsforschung ist davon auszugehen, dass sich die historischen Übersetzungspraktiken von den präskriptiven Theorien unterscheiden und dass nicht nur die theoretischen Bestimmungen der Übersetzung, sondern auch die informellen kulturellen Normen, die bestimmen, was als Übersetzung gilt und wie eine Übersetzung zu bewerten ist, historisch und räumlich divergieren, vgl. Hermans 2004b, 202, Toury 1995, Poltermann 1992. Zur Rekonstruktion verschiedener Konstellationen wilden Übersetzens über einen Zeitraum von einigen hundert Jahren müssen daher verschiedene historische Übersetzungsbegriffe herangezogen werden, einen historischen Überblick bieten J. Albrecht und Plack 2018, vertiefend zu einzelnen Aspekten in Mittelalter (Wheatley 2008, R. Wright 2008, Weitemeier 2008) und Renaissance (Hermans 2004a; Mildonian 2004; Gillespie 2004); zur Übersetzungspraxis im 16. Jahrhundert grundlegend Kipf, Toepfer und Robert 2017 und Vermeer 2000; zum Paradigmenwechsel um 1800 und der Theoriebildung seither, vgl. Kitzbichler 2009.

gesetzte Prinzipien, auf die sich die Übersetzer:innen mit ihren (institutionellen) Auftraggebern geeinigt haben. Ob eine Übersetzung besonders frei oder wörtlich ist, sich ganz dem Prinzip der denotativen Äquivalenz verschrieben hat[63] oder auf pragmatische Adäquatheit[64] setzt: All diese Binnendifferenzierungen, die innerhalb der Übersetzungswissenschaften, die sich in den letzten Jahrzehnten als unabhängige Disziplin etabliert haben, wichtig sind und im Zentrum teils heftiger Debatten stehen,[65] stellen sich aus der globalen Perspektive der Unterschiede von regulärem und wildem Übersetzen als feine Nuancen heraus.[66]

---

63 In der Translatologie zirkulieren primär zwei Begriffe, die dieses Ähnlichkeitsverhältnis von Ausgangstext und Zieltext genauer bestimmen sollen: Äquivalenz und Adäquatheit. Um diese Begriffe hat sich eine bis heute nicht abgeschlossene Diskussion entsponnen, die für die Disziplin von richtungsweisendem Charakter ist. Der Begriff Äquivalenz, das heißt Gleichwertigkeit, stammt insbesondere aus der linguistisch geprägten Übersetzungswissenschaft (J. Albrecht 2013, 2,71; Koller 2011, 201). Ihm liegt die Idee eines überwiegend textimmanenten Vergleichs zwischen Ausgangs- und Zieltext zugrunde. Dahinter steht die Idee, dass sich zwei Texte zwar im konkreten Vergleich oberflächlich unterscheiden, dass ihnen aber in Bezug auf bestimmte Aspekte derselbe Wert zukommen kann (Gleichwertigkeit). Äquivalenz kann es immer nur mit Blick auf einzelne sprachlich-kommunikative Aspekte geben, niemals aber auf alle. Wenngleich der Begriff der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft notorisch unscharf und umstritten ist, ist er gleichwohl kaum verzichtbar (Bloemen und Sepp 2017, 239).

64 Mit dem Begriff der Adäquatheit (Angemessenheit) wurde in der neueren Translatologie ein im Vergleich zur Äquivalenz flexiblerer Begriff eingeführt. Dieser basiert nicht auf der textimmanent vergleichenden Perspektive der linguistischen Übersetzungswissenschaft, sondern berücksichtigt den kulturell-kommunikativen Kontext, in dem eine Übersetzung entsteht. Eine Übersetzung ist, grob gesprochen, dann adäquat, wenn sie das spezifische kommunikative Ziel zu erfüllen vermag, das sich eine Übersetzerin oder ein Übersetzer gestellt hat, oder das an diese gestellt wurde. So rückt hier die Bewertung der Handlungsabsicht beim Übersetzen in den Vordergrund, während der direkte Vergleich von Ausgangs- und Zieltext zurücktritt: »Die Dominante aller Translation ist deren Zweck« (Vermeer und Reiß 1984, 96). Das klassische Beispiel ist das Übersetzen einer komplexen Anleitung, z. B. eines Medikaments. Hier genügt es nicht, jedes sprachliche Element des Texts treffend wiederzugeben. Die Übersetzung ist der Anforderung erst dann angemessen, wenn sie etwa die spezifischen gesetzlichen Anforderungen der Zielkultur erfüllt und zu einer sicheren Einnahme des Medikaments anleitet. Dabei wird also nicht nur eine sprachliche, sondern auch eine viel umfassendere kulturelle Übersetzungsleistung vollbracht.

65 Einen historisch-systematischen Überblick über verschiedene theoretische Positionen innerhalb der neueren Übersetzungswissenschaften und den Prozess der Institutionalisierung als Disziplin seit den frühen 1970er-Jahren geben Malmkjaer 1998 sowie Siever 2010.

66 Selbstverständlich nimmt auch die zeitgenössische Translationswissenschaft nur einen bestimmten historischen Standpunkt ein. Dazu kommt, dass verschiedene aktuelle theoretische Formationen programmatisch eigene Positionen entwickeln, oft in ausdrücklicher Abgrenzung zum alltäglichen Begriffsverständnis. Die Distanz, die die Theorien der Übersetzungswissenschaften zum Alltagsverständnis von Übersetzung, auch jenem der Übersetzerinnen und Übersetzer aufweist, wird von Arrojo 1998 ausdrücklich thematisiert.

Aus den allgemeinen Normen und kulturellen Erwartungen an das Übersetzen leiten sich sogleich auch Bewertungsmaßstäbe ab, die es erlauben, die Qualität einer einzelnen Übersetzung zu beurteilen. Um zwischen guten und schlechten, richtigen und falschen Übersetzungen unterscheiden zu können, muss man bestimmte Kriterien zu einem normativen Maßstab erheben. Die normative Perspektive auf das reguläre Übersetzen erwartet in der Regel semantische Äquivalenz, weshalb all jene Differenzen zwischen Ausgangs- und Zieltext, die sich aus dem Kontext nicht befriedigend erklären lassen,[67] prinzipiell als ›Übersetzungsfehler‹ gelten.[68] Sowohl die Wahl des Maßstabs als auch das Urteil über seine Einhaltung sind wiederum von den jeweiligen normativen Erwartungen[69] abhängig, die an eine Übersetzung herangetragen werden und die unterschiedlich ausfallen können.

Im Gegensatz zum regulären Übersetzen steht das wilde Übersetzen als Resultat der initialen Begegnung mit dem fremdsprachigen Text zunächst außerhalb des Bereichs dieser kulturellen Normen. Demnach können die Produkte wilden Übersetzens überraschend, gewitzt oder auch langweilig sein, richtig und falsch jedoch sind zur Beschreibung wilder Übersetzungen keine angemessenen Kategorien. Während sich reguläre Übersetzungen an normativen Maßstäben orientieren müssen, sind über wilde Übersetzungen ausschließlich ästhetische Urteile möglich. Aus der Perspektive des wilden Übersetzens gibt es keine Übersetzungsfehler. Gleichwohl ist es natürlich möglich, wilde Übersetzungen an den normativen Maßstäben richtigen Übersetzens zu messen. Weil diese Maßstäbe aber von außen an die Texte herangetragen werden, werden sie den Texten kaum je gerecht. Doch

---

67 Zu dieser hermeneutischen Komponente bei der Bewertung von ›Übersetzungsfehlern‹, die versucht, die Intention des Übersetzers oder der Übersetzerin zu ergründen, vgl. Rühling 1992, 351: »Es ist eine gleichermaßen anerkannte und unbestreitbare Tatsache, daß viele der *prima facie* als Fehler klassifizierbaren Abweichungen auf den zweiten Blick keine sind, sondern der Übersetzer sich vielmehr etwas ›gedacht‹ hat.«

68 G. Hansen 2010, 385 definiert den Übersetzungsfehler als einen Fehler, der aus dem Verhältnis von Ausgangs- und Zieltext entsteht, wobei die genaue Bestimmung dessen, was ein Fehler sei, sich je nach theoretischem Rahmen unterscheide: »In theories based on the concept of equivalence between ST and TT, a translation ›error‹ is regarded as some kind of non-equivalence between ST and TT or non-adequacy of the TT […]. In functionalistic approaches and approaches based on the ›skopos theory‹, an error is defined relative to the fulfillment of the TT-function and the receiver's expectations.« (385–386).

69 Die normativ definierte Kategorie des ›Übersetzungsfehlers‹ ist trotz der Bemühungen, die Translationswissenschaft stärker deskriptiv auszurichten, aus der Fachliteratur noch nicht verschwunden. Während G. Hansen 2010 den Begriff Fehler *(error)* konsequent in Anführungsstriche setzt, zeigen andere, insbesondere translationsdidaktische Autor:innen weitaus weniger Zurückhaltung bei der Verwendung dieser normativen Terminologie; vgl. z. B. Kujamäki 1997; Kupsch-Losereit 2009.

zumindest als heuristische Kategorie ist der ›Übersetzungsfehler‹ auch für diese Untersuchung von einigem Interesse. Denn viele Auseinandersetzungen mit Phänomenen des wilden Übersetzens haben bislang unter dem Schlagwort des ›Übersetzungsfehlers‹ stattgefunden, weil die vielfältigen Abweichungen von der hergebrachten Übersetzungsnorm, wie sie auch durch das wilde Übersetzen entstehen, von einem breiten Publikum in der Regel unter diesem Begriff verhandelt wurden. Dies ist auch der Hauptgrund, warum der Begriff des ›Übersetzungsfehlers‹ – trotz der problematischen Wertung, die dabei mitschwingt – auch in diesem Buch immer wieder auftauchen wird, wenn es um wildes Übersetzen geht. Überdies finden sich, wie noch gezeigt werden wird, im Kontext des wilden Übersetzens einzelne Verfahren, welche die Fehlerlogik, die diesen Konstellationen zugrunde gelegt werden kann, gezielt für bestimmte literarische Zwecke einsetzen.

Der gesellschaftliche Umgang mit dem wilden Übersetzen wird weiter durch den Umstand verschärft, dass das Vokabular, das im Umgang mit Übersetzungen gemeinhin verwendet wird, von Begriffen durchsetzt ist, die der Sphäre der Ethik und Moral entstammen. »Einfache Treue«, die auf den »wahren Charakter des Originals« gerichtet ist, ist für Humboldt das erste Kriterium einer guten Übersetzung.[70] Damit steht er in einer langen Tradition,[71] die bis heute reicht.[72] Die Dichotomie von Treue und Freiheit impliziert ein hierarchisches Verhältnis zwischen der

70 Humboldt 1816, XIX, dazu Kitzbichler 2009, 15.

71 Die übersetzerische ›Treue‹ und ihre (vermeintliche) Antagonistin, die ›Freiheit‹ waren seit der Antike das bestimmende Begriffspaar bei der Reflexion des Übersetzens. Von den Kirchenvätern über die humanistischen Debatten zur Reformationszeit und über die Aufklärung hinaus, kommt in unterschiedlichen Konstellationen keiner ohne diese Begriffe aus (Baumann 2016, 134, 213). Selbst aus zeitgenössischen Theorien sind die Begriffe nicht immer verschwunden. Eine ausführliche begriffsgeschichtliche Studie zum Begriff der ›Treue‹ im Kontext des Übersetzens ist bislang – soweit ich dies sehe – ein Desiderat (zur ›Treue‹ i. A. Gloyna 1999). Die metaphorologischen Überlegungen zum Begriff sehen insbesondere bei den französischen *belles infidèles* oft weniger ein moralisches als ein sexuelles Anspielungspotenzial (Guldin 2015, 41, Chamberlain 1988, 456). Zwar gibt es am Begriff der ›Treue‹ innerhalb der Übersetzungswissenschaften Kritik (Überblick bei Ahmann 2012, 123–124), diese bezieht sich jedoch primär darauf, dass der Begriff unscharf und in sich widersprüchlich sei, stellt die moralisierende Grundierung aber nicht infrage. So schlägt Nord 2011 vor, den Begriff der Treue, der weitgehend mit ›Äquivalenz‹ gleichgesetzt werde (13), durch die Verpflichtung auf »Loyalität« gegenüber den »Handlungspartner[n]« zu ersetzen (18).

72 Verschiedene nationale Berufsverbände formulieren Ethikkodexe, die ihren Mitgliedern bei Weitem nicht nur ein rechtschaffenes Geschäftsgebaren vorschreiben, sondern ausdrückliche ethische Standards für die Übersetzung formulieren. So heißt es im »Code de déontologie« der *Société française des traducteurs* unter dem Stichwort ›*fidélité*‹: »Le traducteur s'engage à travailler dans les règles de l'art en restituant fidèlement le message du document qui lui est confié.« (Société française des traducteurs 2017).

Übersetzung und dem Original, denn in dieser Auffassung haben Übersetzer:innen nur eine beschränkte Verfügungsgewalt über den Text, weil dieser jemand anderem gehört.[73] Wenn eine übersetzerische Freiheit nicht durch gute Gründe innerhalb der impliziten Regeln zu rechtfertigen ist, so wird sie zur Übertretung, in der moralisierenden Sprache der Übersetzungskritik zum Verrat.[74] Die Werturteile, die bei der Beurteilung der Qualität einer Übersetzung gefällt werden, werden dabei in moralische Urteile verwandelt. Diese ethisch-moralische Überhöhung des regulären Übersetzens ist, vergleicht man sie allen anderen Formen der (literarischen) Textproduktion, außergewöhnlich.

Das Verlangen nach einer Ethik des Übersetzens erklärt sich aus der herausgehobenen Position, die die Übersetzerinstanz im Gefüge der kommunikativen Ströme einnimmt, wenn sie die Kommunikation zwischen Sender und Empfänger ermöglicht, die sich ohne diese Vermittlungsleistung nicht verstünden. Mit Michel Serres kann man die Übersetzerinstanz im informationstheoretischen Kommunikationsmodell von Shannon und Weaver[75] als das Rauschen (fr. *parasite acoustique*) verstehen.[76] Dieses Rauschen ist bei der Übermittlung einer codierten Botschaft zwar als technische Notwendigkeit immer vorhanden, kann die Übermittlung der Botschaft auf diesem Kanal aber erschweren oder gar unmöglich machen. Während bei der Kommunikation innerhalb einer bestimmten Sprache die gegenseitige Verständlichkeit aller Mitglieder einer Sprachgemeinschaft grundsätzlich gegeben

---

73 Nebrig und Vecchiato 2018, 2, verweisen darauf, dass im Zusammenhang der Forderung nach einer originalgetreuen Übersetzungspraxis um 1800 »[o]ffensichtliche Eingriffe in die Makro- und Mikrostruktur des Werkes bzw. Änderungen des Inhalts […] als Urheberrechtsverletzungen interpretierbar« wurden.

74 Prominent ist diese Vorstellung etwa bei Gadamer 1993 [1989], 279, der schlicht feststellt: »Jede Übersetzung ist ein Verrat«, und diesen Gedanken mit Benedetto Croce auf das wortspielerische italienische Bonmot *traduttore, traditore* zurückführt. Das Wortspiel selbst geht bis ins 16. Jahrhundert zurück und findet sich in französischer Fassung etwa in Joachim du Bellays *Deffence*: »Mais que diray-je d'aucuns, vrayement mieux dignes d'eſtre appellés Traditeurs, que Traducteurs?« (Bellay 1549, Kap. 3, fol. B3r), der den Gedanken, wie Henri Estienne, vermutlich von Leonardo Bruni und Lorenzo Valla übernimmt (Boudou 2006, 42).

75 Shannon und Weaver 1948. Dasselbe Modell legt auch Jakobson seinem Aufsatz *Linguistics and Poetics* zugrunde (Geoghegan 2011, 114). Wo aber Jakobson die sprachlichen Funktionen in den Blick nimmt, die die Übermittlung ermöglichen, indem sie die Kommunikation gegenüber äußeren Beeinträchtigungen stärker machen, interessiert sich Serres für die Störquellen.

76 Serres 1987, 31, dazu Gehring 2010, 182. Das Wort *parasite* erscheint also bei Serres in folgenden drei Bedeutungen. Erstens: In der Biologie wird damit ein Organismus bezeichnet, der sich von einem anderen, meist größeren Organismus nährt und dabei schädigt, ohne ihn zu töten. Zweitens: Diese Relation wird auf soziale Beziehungen übertragen, ein Parasit ist also ein Mensch, der von anderen Menschen profitiert. Drittens: In der Akustik bezeichnet das französische Wort *parasite (acoustique)* ein physikalisches Rauschen.

ist und die Kommunikationsströme die Struktur eines Netzes haben, hat die kommunikative Konstellation des Übersetzens die Form viele – einer – viele.[77] Gerade, weil die Übersetzerinstanz als Mittler auftritt, um über die Barriere zwischen den Sprachen hinwegzuhelfen, befindet sie sich am Kreuzungspunkt, an dem die Kommunikation zusammenläuft, um sich anschließend wieder zu trennen.[78] Mit dieser strategisch günstigen Positionierung kommt die Macht der Übersetzerinstanz.[79] Dazu kommt, dass die Übersetzungstätigkeit den Kommunikationskanal zwar erst ermöglicht, sie aber immer auch Veränderungen in die Botschaft einbringt und somit eine Störquelle darstellt. Das Übersetzen ist ein konzeptuell nicht vermeidbares Rauschen, das jede Kommunikation über die Sprachgrenzen hinweg notwendigerweise begleitet. Die Nachricht gelangt nicht »rein, unverändert und stabil« zum Empfänger,[80] sondern wird »im eigentlichen Sinne Opfer eines Parasiten«.[81] Weil Übersetzer:innen zumeist erst dann herangezogen werden, wenn die sprachliche Kompetenz der Kommunikationspartner nicht ausreicht, sind sie diesen in Beherrschung der jeweiligen Sprachen vielfach weit überlegen. Dies ist besonders intrikat, wenn Verfasser:innen für den übersetzten Text mit ihrem Namen einstehen und sich blind darauf verlassen müssen, dass ihre Worte in der fremden Sprache treffend wiedergegeben werden.[82] Ähnliches gilt aber auch für die Rezipierenden einer Übersetzung, die erwarten, die Worte der Autorin oder des Autors dieses Texts zu lesen.[83] Ohne einfache Kontrollmöglichkeit können Übersetzer:innen vielfältige

77 Vgl. Serres 1987, 70–71 für den ganzen Abschnitt.

78 Serres zieht dafür das Bild des Hermesstabs heran, an dem die Schlangen sich in Knoten kreuzen, sodass in der Silhouette sanduhrförmige Verengungen entstehen, vgl. Serres 1987, 70.

79 Serres 1987, 71: »Wem ein Verhältnis von der Art *viele – einer* gelingt, der gestaltet es und läßt es funktionieren; […] er hat Macht erlangt.« Für Serres ist das utopische Moment an Pfingsten die Möglichkeit, sich dieser Verengung der Kommunikationsströme entledigen zu können, womit der Übersetzer seine privilegierte Stellung im Zentrum des Netzes verliert. Die Inspiration des Heiligen Geistes ermöglicht auch über die Sprachgrenzen hinweg eine Kommunikation viele – viele. Die Jünger sprechen alle Sprachen gleichzeitig, und werden so von allen unmittelbar verstanden, vgl. Serres 1987, 72.

80 Serres 1987, 70.

81 Serres 1987, 71.

82 Natürlich gibt es auf der Sender- wie auf der Empfängerseite jeweils auch den Fall, dass zwar eine grundlegende Kompetenz in der fremden Sprache vorhanden ist, diese jedoch nicht ausreicht, um den Text treffend und fehlerfrei niederzuschreiben, respektive in all seinen Nuancen zu verstehen; man denke an eine Übersetzung vom Englischen ins Deutsche oder umgekehrt. In diesem Fall hat der Verfasser (respektive das Publikum) die Möglichkeit, die Arbeit des Übersetzers nachzuvollziehen und zu prüfen. Doch dies ist eine glückliche Ausnahme: Wählt man aber nur hinreichend ausgefallene Sprachkombinationen, ist das prinzipielle Problem sofort wieder da.

83 Babel bespricht die Frage der *Ethik der Übersetzung* in seiner Untersuchung zur Übersetzungsfiktion am Beispiel eines Romans, in dem sich ein Übersetzer durch Fehlübersetzungen handfeste

Manipulation an der übermittelten Botschaft vornehmen. Aus diesem Ungleichgewicht und dem damit einhergehenden Missbrauchspotenzial erwächst beim Übersetzen eine moralische Verpflichtung gegenüber der Leserschaft, da diese nicht in der Lage ist, den Originaltext zu lesen. Um dieser verantwortungsvollen Rolle und den gesellschaftlichen Erwartungen an die Übersetzer:innen, die in der kulturellen Kommunikation eine wichtige Rolle einnehmen, gerecht zu werden, entwickelt sich ein Berufsethos. Man kann dieses Ethos als Ausdruck einer Absicht verstehen, als implizites Versprechen, das jeder regulären Übersetzung beigelegt wird. Dieses Versprechen lässt sich mit folgendem Sprechakt umreißen: Ich habe mich beim Übersetzen dieses Texts bemüht, meine Aufgabe so gut wie möglich und nach den konventionell festgelegten Regeln zu erfüllen. Ein Versprechen wie dieses, das nur eine allgemeine Intention bekannt gibt und inhaltlich unbestimmt bleibt, gehört zum ethischen Kern aller regulären Übersetzungen und ist unabhängig von den historischen Prinzipien und Regeln der Übersetzungskunst, die das Produkt gesellschaftlicher Verhandlungsprozesse sind.[84] Das wilde Übersetzen bringt es hingegen mit sich, dass dieses Versprechen unterbleibt oder unter gewissen Umständen sogar gezielt gebrochen wird.

Diese moralische Überhöhung der Übersetzungsnorm hat vielfältige Effekte. Der Eifer, mit dem das richtige Übersetzen verteidigt wird, impliziert, dass das wilde Übersetzen und die vermeintlichen Übersetzungsfehler, die damit einhergehen, als Vertrauensbruch und Regelverstoß negative Reaktionen hervorrufen. Wildes Übersetzen ist eine prekäre Tätigkeit.

Wenn das primäre Erklärungsmuster von Kritikern für gehäufte ›Übersetzungsfehler‹, die fehlende sprachliche Kompetenz der Übersetzenden,[85] nicht infrage steht und im Verstoß gegen die Normen des regulären Übersetzens womöglich gar ein intentionales Vorgehen erkennbar wird, so gilt dies in der Regel als massive Provokation. Besonders deutlich zeigt sich dies im Fall der Catull-Übersetzung von Celia und Louis Zukofsky (1969), die sich das Ziel setzten, nicht nur den semanti-

---

materielle Vorteile verschafft. Indem schriftliche Handelsverträge in der Übersetzung falsch wiedergegeben werden, kann dieser betrügerische Übersetzer einen Teil der gehandelten Ware für sich abzweigen. Auch wenn die Handlungsmöglichkeiten literarischer Übersetzer eingeschränkter sein mögen, demonstriert dies doch gut die Macht und das Missbrauchspotenzial, das aus der Übersetzerrolle erwächst (Babel 2015; über D. Mitchell 2010, 161)

84 Babel 2015, 234. Babel belässt es dabei nicht bei einer deskriptiven Beschreibung dieser Regeln in ihrer historischen Varianz, sondern argumentiert selbst normativ und stellt fest, dass »jegliche normative Ethik dem komplexen Problem der Übersetzung nicht gerecht wird« (Babel 2015, 235) und macht sich daran, eine alternative Ethik gerechten Übersetzens zu entwickeln.

85 Klagen über die »oft erschreckende Inkompetenz« der Übersetzer:innen (H. J. Schmitt 2008) sind weitverbreitet und dürfen geradezu als Topos der Kritik gelten (J. W. Joost 2011, 364); zur Übersetzungskompetenz im Allgemeinen, vgl. Lörscher 1997, G. Hansen 2014 und Stolze 2015.

schen Gehalt des lateinischen Texts wiederzugeben, sondern auch dessen Klangstruktur. Diese Kombination zweier formaler *contraintes,* die zueinander in einem Spannungsverhältnis stehen, macht diese Übersetzung der *Carmina Catulli* ins Englische zu einem der ambitioniertesten experimentellen Übersetzungsprojekte des 20. Jahrhunderts.[86] Zugleich provozierte dieses Projekt heftige Gegenreaktionen:

> For most translators, the name *Zukofsky* represents a scandal. It is a name better left unspoken, and when it is spoken it inevitably signifies grotesque infidelity, gratuitous distortion, the deliberate abuse of a poem for the translator's own aesthetic satisfaction.[87]

Der Vorwurf gegen die Übersetzungspraxis der Zukofskys lautet, sie hätten das Original und die Übersetzungsverfahren gezielt missbraucht, um ihre eigenen ästhetischen Ziele zu befriedigen. Celia und Louis Zukofsky antizipieren diese Vorwürfe in einem knappen, aber hintersinnigen Vorwort. Darin formulieren sie, ihre Übersetzung versuche, die »›literale‹ Bedeutung« von Catulls Latein »mit ihm zu atmen«.[88] Die Anführungszeichen um das Wort ›literal‹ wurden gezielt gesetzt und verweisen auf die Buchstaben (*littera*), aus denen die Worte Catulls sich zusammensetzen: Übersetzt werden soll nicht nur die Bedeutung der Wörter, sondern auch die Ebene der Buchstaben.[89] Dabei stellen die beiden die herkömmliche Hierarchie des Übersetzens auf den Kopf, die bei der Wiedergabe die Bedeutung eines Texts vor seinen formalen Charakteristiken privilegiert.[90] Das Projekt der Zukofskys zeichnet sich

86 Venuti nimmt in seinem Plädoyer für eine weniger glättende Übersetzungspraxis ausführlich Bezug auf den Fall Zukofsky, der ihm als vorbildhaftes Beispiel für die *modernist translation* gilt, vgl. Venuti 1995, 202.

87 Mann 1986, 3. Auch bei anderen Kommentatoren ist der indignierte Sarkasmus zuweilen unüberhörbar: »As the cited phrases suggest, Zukofsky has rendered enough of Catullus's language at the level of relation of ideas to allow an attentive reader to follow the plot. But at individual moments he ›cuts out,‹ like a soloist, into that sublime whose American name is ›cool‹.« (Wray 2004, 94).

88 Zukofsky und Zukofsky 1969, s. pag. (Translator's Preface): »This translation of Catullus follows his sound, rhythm, and syntax of his Latin – tries, as is said, to breathe the ›literal‹ meaning with him.«

89 Quartermain 1992, 119: »[H]e puts literal in quotes […], to point at the *littera*, the letters, out of which Catullus's words are made: They are visual and aural, sensory objects. Zukofsky wants us to apprehend the words as sensory objects, and – as he says – track the Catullus syllable by syllable rather than word by word.« Noch prononcierter kommentiert dieses Vorwort Wray 2004, 72: »The inverted commas around ›literal‹ do seem to want to pick a fight. Maybe they mean to remind us that the literal or at least etymological meaning of ›literal‹ is ›to the letter,‹ and *littera* was the ancient Roman name for a speech sound (›phoneme‹) as well as its graphic representation (›letter‹)«.

90 Vgl. dazu Eastman 2009.

dadurch aus, dass es die Praktiken des herkömmlichen Übersetzens ausdrücklich reflektiert und das eigene Vorgehen dazu ins Verhältnis setzt. Trotzdem verkennt die Deutung des Übersetzungswissenschaftlers Theo Hermans, man müsse das Projekt der Zukofskys aufgrund seines selbstreflexiven Charakters weniger als eine ›Übersetzung‹, als vielmehr »in terms of traditional parody, with satirical intent«[91] verstehen, den entscheidenden Punkt: Die große Provokation von Celia und Louis Zukofsky lag darin, dass sie ihren Text als Übersetzung verstanden wissen wollten, obwohl er grundlegende Prinzipien des Übersetzens gezielt infrage stellt.

Weiterhin wurden Texte, die ich dem wilden Übersetzen zuordne, immer wieder in Verbindung mit psychischen Erkrankungen gebracht. Diese Pathologisierung findet sich etwa in der Theorie der Kryptonymie, die Nicolas Abraham und Maria Torok in ihrer psychoanalytischen Studie über das *Verbarium des Wolfsmannes* entwickelt haben.[92] Die Studie basiert auf der Annahme, dass der Patient, der in Sigmund Freuds Krankengeschichte das Pseudonym Wolfsmann[93] trägt, aufgrund seiner Erkrankung eine Sprache aus sogenannten Kryptonymen konstruiert habe, in der sich deutsche, englische und russische Wörter finden, die durch verschiedenste wilde Übersetzungsprozesse miteinander verknüpft sind. Der Zweck der referenzlosen Kryptasprache ist es laut Abraham und Torok, den traumatischen Inhalt der Krypta zu verbergen und zugleich dessen Unsagbarkeit anzuzeigen. Die wilde Übersetzungstätigkeit, die einen komplexen und mehrdeutigen Traumtext hervorbringt, ist demnach der Ausdruck eines bestimmten Umgangs mit einer traumatischen Erfahrung, der zu einer psychischen Erkrankung führt. Ausgehend von diesen Thesen nehmen Abraham und Torok eine Neuinterpretation der Träume des Wolfsmanns vor, indem sie die wilden Transformationsprozesse und Übersetzungsoperationen bei der desambiguierenden Entschlüsselung des kryptasprachlichen Traumtexts in umgekehrter Richtung vollziehen, um damit zu dessen ursprünglicher Bedeutung zu gelangen.[94] Ein Beispiel: Zur Interpretation des ersten Satzes in

---

91 Hermans 2000, 262. Die subversive Komponente dieser Texte betont auch Colby 2016, 128–129.
92 Abraham und Torok 1979; mit einem Vorwort von Derrida 1979. Zu den Konzepten der ›Krypta‹ und der ›Interjektion‹ im Kontext der psychoanalytischen Traumatologie, vgl. M. Hirsch 2004, 42, literaturwissenschaftliche Anwendungen finden sich bei T. Hinrichs 2014, 32–44, R. Simon 2015, 231–232, Wagner-Egelhaaf 2016, 171–172; zum Konzept der Kryptonyme vor dem Hintergrund des etymologischen Denkens, vgl. Willer 2004, 57–58.
93 Freud schildert den Fall im Jahr 1914 in seinem Aufsatz *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (Freud 1947).
94 Zur Methode von Abraham und Torok und ihrer Mehrsprachigkeit, vgl. aus literaturwissenschaftlicher Perspektive Kilchmann 2019, 205–206.

Freuds Aufzeichnung des Albtraums von den Wölfen, »Je rêvai qu'il faisait nuit«,[95] den sie in der französischen Übersetzung (!) der Werke Freuds zitieren, ziehen Abraham und Torok ein nicht weiter bestimmtes »französisch-russische[s] Wörterbuch«[96] heran und stellen fest, ›rêver‹ bedeute auf Russisch: ›widjetj son‹. Darin entdecken sie mehrere Homonyme: russisch ›vidietz‹ und englisch ›witness‹, die beide ›Zeuge‹ bedeuten, dazu das deutsche Wort ›Sohn‹ und das englische Wort ›Whit-Sunday‹ (Pfingsten). Da das russische Adverb zu Nacht ›notchiou‹ laute, sei dies aufgrund der Homophonie als »englisches *not you* [...] zu verstehen«.[97] Rückübersetzt lautet der erste Satz des Traumes gemäß Abraham und Torok also: »*The witness is the son, not you*, das heißt: Der Zeuge ist der Sohn, nicht Sie.«[98]

Ohne ein abschließendes Urteil zur psychoanalytischen Validität dieser Ausführungen fällen zu wollen, ist das Vorgehen von Abraham und Torok aus philologischer Sicht haarsträubend, insofern die Auswahl der jeweiligen Übersetzungsvariante eigenmächtig erfolgt.[99] Ganz grundsätzlich stellt sich das Problem, dass exakte Rückübersetzungen bereits bei regulären Übersetzungen nur in trivialen Fällen gelingen[100] und bei wilden Übersetzungen gänzlich unmöglich sind.[101]

---

95 Ich zitiere hier nach der französischen Ausgabe: Abraham und Torok 1976, 145. In der deutschen Übersetzung (Abraham und Torok 1979, 110) lautet der Satz, wie bei Freud: »Ich habe geträumt, dass es Nacht ist«. Die Tatsache, dass die beiden Analytiker mit der französischen Ausgabe von Freuds Text arbeiten, zeigt bereits die geringe philologische Sorgfalt ihrer Analyse, denn die darauf aufbauenden Überlegungen beziehen sich ausdrücklich auf den Wortlaut des Satzes und nicht nur auf die Semantik.

96 Abraham und Torok 1979, 88, vgl. Abraham und Torok 1976, 115: »Le dictionnaire français-russe donne les mots TIERET, NATIERET.« Um welches Wörterbuch es sich dabei handelt, ist an keiner Stelle vermerkt.

97 Abraham und Torok 1979, 110; Abraham und Torok 1976, 145: »Nous ne pouvons nous empêcher de l'entendre aussi en anglais: *not you* ›pas vous‹.«

98 Abraham und Torok 1979, 110 (der letzte Satz ist in der Vorlage fett); auf Französisch: »Le témoin est le fils non pas vous« (Abraham und Torok 1976, 145).

99 Aus philologischer Perspektive problematisch ist, dass Abraham und Torok mit der französischen Übersetzung eines deutschsprachigen Gesprächsprotokolls arbeiten (dessen Genauigkeit selbst wiederum ungeklärt ist), sich dabei jedoch auf den exakten Wortlaut dieses Texts beziehen; ähnliches gilt auch für den Umgang mit den Wörterbüchern, der nicht nachvollzogen werden kann.

100 Zur Unmöglichkeit der exakten Rückübersetzung, vgl. Siever 2015, 126: »Es handelt sich um eine unidirektionale Relation [...]. Dies spiegelt die übersetzerische Erfahrung wider, dass eine Rückübersetzung zwar möglich ist, aber nicht zu einem Text führt, der mit dem ursprünglichen Ausgangstext identisch ist.«

101 Die Umkehr der Übersetzungsrichtung ist in diesem Fall darum ausgeschlossen, weil es beim Rekonstruieren von wilden Übersetzungsoperationen nicht nur eine begrenzte Zahl von semantischen Varianten gibt, sondern durchwegs viele verschiedene Transformationsschritte infrage kommen, was durch die Wahl von mehreren Sprachen, die an jeder Stelle hinzugezogen werden können, weiter verschärft wird. Der Rekonstruktionsversuch von Abraham und Torok führt da-

Eine ähnliche Verknüpfung zwischen wildem Übersetzen und einer schizophrenen psychischen Störung findet sich auch in *Le schizo et les langues ou La phonétique chez le Psychotique* des New Yorkers Louis Wolfson. Dieses Buch erschien 1970 in der psychoanalytischen Reihe *Connaissance de l'inconscient* bei Gallimard.[102] Der Text, in einem idiosynkratischen Französisch verfasst, schildert die außergewöhnliche Abneigung des ›Schizo‹ (wie sich der Protagonist selbst nennt) gegen Äußerungen in der englischen Sprache; besonders, wenn diese von seiner Mutter stammen. Lässt sich die Konfrontation mit englischsprachigen Ausdrücken nicht vermeiden, so transformiert der Schizo diese als Abwehrreaktion sogleich in eine oder mehrere Sprachen,[103] wobei die neue Formulierung der ursprünglichen sowohl in der Bedeutung als auch in der Lautgestalt gleichen muss.[104] Die Entscheidung, die englischen Wörter nicht einfach konventionell zu übersetzen, sondern nach seinem komplizierten Verfahren sowohl nach dem Sinn wie dem Klang zu übertragen, begründet er mit dem Bedürfnis, die englischen Wörter durch das Verfahren aktiv zu zerstören.[105]

---

rüber hinaus zu einer Desambiguierung der schillernden Mehrdeutigkeit des manifesten Trauminhalts, die der üblichen Tendenz des wilden Übersetzens, Bedeutung zu vervielfachen, direkt entgegengesetzt ist: Am Ende der Analyse steht eine kohärente Urszene, die sich auf eine ›wahre‹ Begebenheit in der frühen Kindheit des Patienten beziehen lässt. Dabei entsteht der Eindruck, dass die Auswahl der Übersetzungsoperationen, die Abraham und Torok ansetzen, final auf eine schon feststehende Deutung des Traumes zielt.

102 Wolfson 1970, zur Publikationsgeschichte, vgl. Pontalis 2009, 13–24.

103 Im Zentrum stehen dabei die vier Sprachen Französisch, Deutsch, Russisch und Hebräisch. Außerdem gibt es mit dem Jiddischen eine fünfte Sprache, die der Schizo mit seinem Vater spricht, die aber in die Übersetzungsoperationen nicht integriert ist, vgl. dazu Samacher 2005.

104 Vgl. zum Verfahren Heller-Roazen 2008, 198: »Dank eines scharfsinnigen Verständnisses für die phonologische Struktur des ihm unerträglichen Lexems gelingt es so dem geisteskranken jungen Mann, den Ausdruck durch die Bearbeitung des geringfügigsten Bestandteils, des Phonems, und dessen elementarsten graphischen Repräsentanten, des Buchstabens, ›umzuwandeln‹. Nachdem der New Yorker Psychotiker das gehörte Wort nach dessen phonologischen Eigenschaften und den Zeichen der schriftlichen Notation zerlegt hatte, konnte er gleichsam eines der Atome der Lautgestalt verändern und den gesamten Ausdruck aus der schrecklichen Sprache der ursprünglichen Äußerung herausnehmen und in eine andere (oder genauer gesagt, in mehrere andere Sprachen) übertragen.«

105 Wolfson 1970, 63: »un simple, correcte, directe traduction en langue étrangère, au contraire, ne le satisfaisant guère quand elle ne s'agissait que d'introduire dans son esprit un mot plutôt différent phonétiquement du mot anglais qui lui faisait mal quand elle ne lui procurerait donc pas le sentiment de détruire ce mot de sa langue naturelle.« – »eine einfache, korrekte, direkte Übersetzung in die Fremdsprache hingegen befriedigte ihn kaum, da es nur darum ging, ein Wort in den Sinn zu rufen, das sich phonetisch vom englischen Wort unterschied; doch dies konnte ihm nicht das Gefühl geben, jenes Wort aus seiner eigenen Sprache zu verstümmeln« (Übersetzung J. T.).

Während das englische Wort ›men‹ für den Schizo kein Problem darstellt, weil es sich mit dem deutschen ›Männer‹ ersetzen lässt, das in Bedeutung und Lautstruktur fast identisch ist, scheitert der Versuch, ladies als »*Leute* (prononcé *loeúte* […])«[106] zu übersetzen, an der zu großen lautlichen Differenz, weshalb er auf das russische Wort »*ļouḑi*«[107] zurückgreifen muss, das ebenfalls ›Leute‹ bedeutet, ihm aber näher am Englischen zu sein scheint als das deutsche Wort.[108] Dass dabei das Attribut weiblich, die zentrale semantische Komponente des englischen Worts ›ladies‹, wegfällt, übergeht der Schizo fast kommentarlos, was angesichts des Versuchs, sich von der Sprache der Mutter zu emanzipieren, bezeichnend ist.[109]

Die Publikations- und Rezeptionsgeschichte des Manuskripts, das Louis Wolfson unaufgefordert an den Pariser Verlag Gallimard schickte,[110] ist durchwegs von der Tendenz geprägt, *Le Schizo et les langues* nicht als literarischen Text, sondern als authentisches Selbstzeugnis eines psychisch Erkrankten zu interpretieren.[111] So

---

Deleuze 1970, 10 betont, Ziel dieses Vorgehens sei es eindeutig »de détruire la langue maternelle«, also die Muttersprache zu zerstören.

106 Wolfson 1970, 60. Direkt daran anschließend folgt, wie in jedem Fall, in dem Wolfson ein nichtfranzösisches Wort verzeichnet, eine präzise Charakterisierung der Aussprache des Worts: »[…] l'accent tonique portant sur la première syllabe où la voyelle est une diphtongue tombante, l'intensité du son va en diminuant, laquelle voyelle allant de *o* ouvert et bref à *eu* fermé et bref, et le *e* final est faible« – »[…] der tonische Akzent liegt auf der ersten Silbe, wo der Vokal ein fallender Diphthong ist und die Intensität des Klangs abnimmt – dieser Vokal wechselt von einem kurzen offenen *o* zu einem kurzen, geschlossenen *eu* –, und das letzte *e* ist schwach.« (Übersetzung J. T.).

107 Wolfson 1970, 61.

108 Wolfson 1970, 61: »Et, même si c'était curieux, le mot russe paraissait à l'étudiant de langues schizophrénique plus que le mot allemand and ressembler tant en prononciation qu'en orthographe à l'anglais *ladies*.«

109 Stattdessen erklärt der Schizo ausdrücklich: »et les femmes sont certes des gens, en effet approximativement la moitié de tous les gens« (Wolfson 1970, 60).

110 Die Entstehungs- und Publikationsgeschichte von *Le Schizo et les langues* wurde vom damaligen Herausgeber in einem »Dossier Wolfson« ausführlich dokumentiert (Pontalis 2009); in dieser Publikation finden sich auch diverse Aufsätze französischer Geistesgrößen wie Deleuze, Foucault, Le Clézio und Paul Auster, die nach dem Erscheinen des Buches entstanden sind. Während Wolfsons Buch im französischen Sprachraum eine Sensation darstellte und direkt in die entstehende Psychiatriekritik von Deleuze und Foucault hineinspielte, blieb die Rezeption von Louis Wolfson mangels einer Übersetzung bis heute sehr spärlich und ist stark geprägt durch das Vorwort von Gilles Deleuze, das – stark überarbeitet – in *Critique et Clinique* (1993) wieder abgedruckt und in dieser Fassung ins Deutsche übersetzt wurde (Deleuze 2000). Substanzielle Äußerungen zu Louis Wolfson im deutschen Sprachraum finden sich bei Hesper 2013, 55–57, Heller-Roazen 2008, 198 sowie in der herausragenden MA-Arbeit von Danninger 2018, die sich mit der Interpretation von Deleuze kritisch auseinandersetzt.

111 Dazu trug nicht nur der Verlagstext auf dem Buchrücken der Erstausgabe bei, die den Text als introspektive Fallstudie einer psychischen Erkrankung präsentierte, sondern auch die Tatsache,

setzte Gilles Deleuze in seinem Vorwort ›Schizologie‹ konsequent den Protagonisten und Ich-Erzähler mit dem Autor gleich, obwohl der Text dazu keinen Anhaltspunkt bietet.[112] Obwohl sich Wolfson gegen seine Pathologisierung durch die französischsprachige Rezeption entschieden wehrte und den Text in Reaktion darauf umarbeitete,[113] wurde die Literarizität seines Texts bislang kaum gewürdigt.[114]

Unabhängig davon, ob man *Le Schizo et les langues* als authentische Selbstdokumentation einer psychischen Erkrankung oder als einen literarischen Text versteht, ist es auffällig, wie bereitwillig auch hier eine Verknüpfung zwischen dem wilden Übersetzen und psychischen Störungen hergestellt wird. Zusammen mit den ablehnenden Reaktionen auf gezielte Abweichungen von der Übersetzungsnorm ergibt sich ein klares Bild: Die Produkte wilder Übersetzungsprozesse erscheinen der Rezeption in vielen Konstellationen als abnorm und unterliegen verbreitet einer starken Marginalisierung.

Nur der Bereich der sprachexperimentellen literarischen Produktion stellt mithin eine Art Refugium für das wilde Übersetzen dar. Dies zeigt sich daran, dass die häufigste Rehabilitationsstrategie für Texte, die durch wilde Übersetzungsprozesse geprägt sind, darin liegt, zu erklären, es handle sich um Adaptationen oder eigenständige Schöpfungen. Dies gilt, wie zu zeigen sein wird, auch für Fischarts *Geschichtklitterung*. Diese war bis ins frühe 19. Jahrhundert als ›Übersetzung des Gargantua‹ bekannt und wurde für ihre Freiheit und Unsauberkeit immer wieder kritisiert. Ihren Status als sprachexperimentelles Hauptwerk Fischarts erlangte der Text erst, nachdem sich die heutige Bezeichnung ›Geschichtklitterung‹ etabliert hatte, die in keinem erkennbaren Zusammenhang mit François Rabelais mehr stand und die ihn als eigenständige Schöpfung Johann Fischarts erscheinen ließ.

---

dass der Herausgeber dem Text ein literarisches Lektorat verweigert (Danninger 2018, 85). Dass das Dokument ohne Korrektur direkt abgedruckt wurde, begründet der Herausgeber implizit damit, dass es sich um ein authentisches Zeugnis einer psychischen Erkrankung handle: »La publication de ce texte exigeait, pour des raisons qui apparaîtront vite au lecteur comme évidentes, qu'en soient strictement respectées la composition, la langue, la syntaxe, etc. Aucune ›correction‹ n'a donc été apportée de notre part au manuscrit original.« (Wolfson 1970, 25).

112 Tatsächlich gibt es gute Gründe dafür, auf diese vorschnelle Referenzialisierung zu verzichten, und zwischen dem Verfasser und dem Ich-Erzähler des Texts zu unterscheiden, wie es auch sonst in der Literaturwissenschaft Usus ist. Denn der Protagonist trägt an keiner Stelle den Namen ›Louis Wolfson‹, sondern wird im Titel als »Schizo« und später als »jeune homme schizophrénique« oder »étudiant de langues schizophrénique« bezeichnet (Wolfson 1970, 27, 29 respektive 36).

113 Danninger 2018, 98.

114 Neben Jean-Marie Le Clezio stellte hier auch Paul Auster eine Ausnahme dar, der sich für die groteske Darstellung New Yorks gerade wegen der Verstöße gegen hergebrachte literarische Konventionen interessierte (Le Clézio 2009; Auster 2009).

Dass das wilde Übersetzen zumindest im literarischen Feld auf Akzeptanz trifft, liegt erstens daran, dass sich in literarischen Texten die Frage nach der kommunikativen Zweckbestimmung nicht in derselben Schärfe stellt. Dazu kommt, zweitens, dass die außergewöhnlichen sprachlichen Charakteristiken der dabei entstehenden Texte in den Vordergrund rücken, die vielfach über charakteristische poetische Qualitäten verfügen. Wie diese poetischen Effekte des wilden Übersetzens zustande kommen, steht im Zentrum des nächsten Kapitels.

4 Das poetische Potenzial des wilden Übersetzens

Wildes Übersetzen, so die These, die in diesem Kapitel ausgeführt werden soll, trägt ein genuines poetisches Potenzial in sich. Der konkrete Umgang mit der basalen Materialität der Sprache(n) beim wilden Übersetzen weist verschiedene Charakteristiken auf, die zur Poetizität der dabei entstehenden Texte beitragen und die es erlauben, das wilde Übersetzen zur selbstständigen Produktion poetischer Texte zu nutzen. Die Beschäftigung mit literarischen Beispielen, etwa in den beiden Fallstudien zur *Geschichtklitterung* und zu *Zettel's Traum*, liefert zahlreiche konkrete Evidenzen für die These des poetischen Charakters wilden Übersetzens. Beim wilden Übersetzen wird Sprache auf sich selbst gewendet. Wild übersetzte Texte verlieren ihre außertextuelle Referenz und verweisen in erster Linie auf andere Sprachzeichen und ihre lautlich-grafische Materialität, während sich die dabei hervorgebrachten Bedeutungen aus der Eigengesetzlichkeit der involvierten Sprachen speisen. Dies könnte man mit Roman Jakobson als eine Form der selbstreferenziellen Verdichtung des Texts verstehen, welche die sprachliche Nachricht selbst einer komplexen Umformung unterzieht und dabei die »Spürbarkeit der Zeichen« begünstigt.[115] Die poetischen Effekte des wilden Übersetzens lassen sich in drei Kategorien gliedern: Erstens, Verfremdungseffekte durch Abweichungen vom normalen Sprachgebrauch; zweitens, die Bedeutungspluralisierung, die sich durch die Überlagerung unterschiedlicher Lesarten und Übersetzungsvarianten ergibt, sowie, drittens, die sprachliche Hybridität der dabei entstehenden Texte. Während einige dieser Effekte nur beim wilden Übersetzen auftreten, sind andere in jeder Übersetzungskonstellation angelegt, treten aber erst unter den Bedingungen des wilden Übersetzens so prominent hervor, dass sie die Charakteristik des Texts entscheidend prägen.

Jeder Übersetzungsprozess produziert notwendigerweise eine Abweichung vom Ausgangstext. Zwar ist es der Anspruch des regulären Übersetzens, die Übereinstimmung zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext zumindest mit Blick auf die Semantik so hoch wie möglich zu halten. Doch selbst dies ist, außer in trivialen Fällen, kaum zu erreichen, was sich allein daran ersehen lässt, dass Rückübersetzungen mit dem Ausgangstext kaum je vollständig übereinstimmen. Statt diese Differenzen als zu beseitigenden Mangel zu behandeln, bietet es sich an, sie als entscheidendes Charakteristikum einer jeden Übersetzungstätigkeit zu verstehen und entsprechend anders, etwa als spezifische Qualität dieser Tätigkeit, zu bewerten. Eine solche Auffassung des Übersetzens findet sich etwa beim Semiotiker und

115 Jakobson 1979, 93.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-005

Kulturtheoretiker Jurij Lotman,[116] der in der Differenz, die beim Übersetzungsvorgang zwischen zwei verschiedenen Sprachen oder Zeichensystemen entsteht, den basalen Mechanismus der Generierung neuen Sinns verortet.[117]

> Unter solchen Bedingungen [d. h., wenn zwei Zeichensysteme nicht kongruent sind, J. T.] ist eine Übersetzung nicht möglich, und doch werden Übersetzungsversuche gerade hier mit besonderem Nachdruck unternommen und ergeben die wertvollsten Resultate. Was dabei entsteht, ist nicht eine genaue Übersetzung, sondern eine annähernde, von einem, beiden Systemen gemeinsamen kultur-psychologischen und semiotischen Kontext geprägte Äquivalenz. Eine solche ›regelwidrige‹ und ungenaue, allerdings in bestimmter Hinsicht äquivalente Übersetzung ist ein wesentliches Element jedes schöpferischen Denkens. Gerade diese ›regelwidrigen‹ Annäherungen geben Impulse für die Entstehung neuer Sinnverbindungen und prinzipiell neuer Texte.[118]

Lotman wertet das prinzipielle Scheitern des Übersetzens zu dessen größter Stärke um und erklärt ausgerechnet die Imperfektion des Prozesses zum Ausgangspunkt für eine eigenständige und kreative Produktion von Texten und Gedanken.[119] Gerade aus der Unmöglichkeit der exakten Äquivalenzbildung entsteht ein semantischer oder sprachlicher Überschuss, der selbst wiederum produktiv werden kann. In diesem Sinne könnte man formulieren: Je größer die hervorgebrachte Abweichung, desto schöpferischer ist die Übersetzungstätigkeit. Beim wilden Übersetzen, das substanzielle Differenzen verursacht, ist diese kreative Dimension daher besonders ausgeprägt. Damit ist der Kipppunkt erreicht, an dem das Übersetzen keine reproduktive Tätigkeit mehr ist, sondern ins Hervorbringen eines eigenständigen, neuen Texts umschlägt. Der übersetzte Text verliert damit faktisch seinen Status als Vorlage, an dem sich das Übersetzen auszurichten hat, und wird stattdessen zum Material für einen kreativen Prozess.

---

116 Lotman 2010, 23–24. Wenngleich Lotman seinen Übersetzungsbegriff in einem abstrakteren, kultursemiotischen Sinne einsetzt und dabei insbesondere an das intermediale Übersetzen zwischen sprachlichen und bildlichen Zeichensystemen denkt, gelten seine Ausführungen doch auch für interlinguale Übersetzungskonstellationen. Wenn S. Frank, Ruhe und Schmitz 2010, 405 darauf hinweisen, dass ›Übersetzung‹ zwischen zwei Sprachen bei Lotman »hier nicht allein im Sinne der Übertragung von einer Sprache in die andere gemeint« sei, so ist gegen eine rein kulturtheoretische Lektüre von Lotman jedoch zu betonen: Lotman beschreibt tatsächlich nicht nur das interlinguale Übersetzen; dieses stellt aber gleichwohl den paradigmatischen Fall für seine Überlegungen dar.

117 Lotman 2010, 10 spricht vom »Mechanismus der Sinngenerierung« als Ergebnis des Spannungsverhältnisses zwischen ineinander nicht übersetzbaren und aufeinander projizierbaren Sprachen wie der konventionellen (diskreten, verbalen) und der ikonischen (kontinuierlichen, räumlichen).

118 Lotman 2010, 54.

119 Lotman 2010, 54.

Der Ursprung der Kreativität, die mit dem wilden Übersetzen verbunden ist, liegt weniger in der Genialität der Verfasser:innen; sondern ergibt sich aus der Eigengesetzlichkeit der involvierten Sprachen, deren spezifische Charakteristiken durch das Verfahren genutzt werden.[120] Dies liegt daran, dass individuelle Sprachen kein vollkommen widerstandsfreies Medium für den Ausdruck von Gedankeninhalten darstellen, sondern dass sie diverse Regeln und Konventionen mit sich bringen, die bestimmen, wie etwas formuliert werden kann. Dies gilt nicht nur für die Konventionalität von Bedeutungen oder für grammatische Strukturen, sondern ebenso für alles, was mit der Signifikantenseite von sprachlichen Zeichen zu tun hat: Welche Wortspiele und Reime möglich sind, wird durch die jeweiligen Eigenheiten einer bestimmten Sprache bestimmt. Jede einzelne Sprache bringt ihre kontingenten Gesetzmäßigkeiten, Ausdrucksmöglichkeiten und Widerstände mit sich; vergleichbar den Materialeigenschaften von unterschiedlichen Werkstoffen, die es erlauben, bestimmte Objekte zu formen, andere aber nicht. Die Eigengesetzlichkeit der verschiedenen Sprachen wird in Übersetzungsprozessen besonders wirksam, insofern die zugrundeliegenden Ausdrucksmöglichkeiten sprachspezifisch sind. Gerade die Störungen, die im Übersetzungsprozess auftreten, zeigen, dass eine Sprache kein perfekt formbares Medium ist, in dem jeder Gedanke problemlos ausgedrückt werden kann, und dass die Wahl einer bestimmten Sprache eine entscheidende Wirkung auf den literarischen Ausdruck hat. Die Widerstände und Reibungspunkte, die aus der spezifischen ›Sprachigkeit‹[121] der involvierten Sprachen erwachsen, machen das Übersetzen einerseits zu einer Herausforderung; zugleich aber ergeben sich daraus neue und überraschende Verbindungen und Bezüge zwischen Wörtern unterschiedlicher Sprachen. Dabei gilt: Die Mehrsprachigkeit

120 Besonders deutlich zeigt sich dies im Fall von rein mechanisch vorgehenden Übersetzungsoperationen, wie sie z. B. durch Übersetzungsalgorithmen hervorgebracht werden. Zum ›unkreativen‹ Potenzial statistischer Computer-Übersetzung vgl. Eberenz 2016, 9: »Thus, the material produced has a high potential as ›putty‹ for uncreative poetic practice. What is made of it is up to the poetics of the writer. At the same time, being transparent about the translational practice and the choice of source texts opens the possibility to play with the reader and raise awareness of this updated view on creativity.«

121 Zum Begriff der Sprachigkeit, vgl. Arndt, Naguschewski und Stockhammer 2007, 26: »Also wäre sprachig, das Sprachige, Sprachigkeit exakt das deutschsprachige Wortfeld, das Saussures Operation entspricht, la langue als Verallgemeinerung von les langues einzuführen. […] Das Sprachliche wäre hier also Gegenstand, das Sprachige Medium eines Sprachgeschehens. Sprachigkeit wäre dann das Bewusstsein davon, dass das sprachliche Medium eine Einzelsprache ist«; im Kontext der Übersetzung, vgl. Mein 2014, 83: »Indem die Übersetzung also nicht einfach eine Sprache in eine andere überführt, sondern eine Spaltung zwischen den Sprachen betont – eine Spaltung, durch die erst etwas in einer jeweiligen Sprache sichtbar wird, das man als ihre spezifische Sprachigkeit bezeichnen könnte –, gibt die Übersetzung der Sprache etwas zurück […]«.

einer Übersetzungskonstellation erhöht die Chance signifikant, dass zwischen zwei Wörtern eine lautliche oder grafische Ähnlichkeit besteht, sodass Reime, Wortspiele und paretymologische Ableitungen möglich werden. Dieser Sprachwitz[122] wird durch das wilde Übersetzen, das sich stark an den Zeichenträgern orientiert, in besonderer Weise bedient, weil den Assoziationen, die aus wilden Deutungsprozessen resultieren, zufällige Querverbindungen und Ähnlichkeiten zwischen Einheiten unterschiedlicher Sprachen zugrunde liegen.

Das wilde Übersetzen ist prädestiniert für eine Poetik der Abweichung.[123] Dabei sind wilde Übersetzungen aus poetischer Perspektive durch ein doppeltes Differenzverhältnis gekennzeichnet: Sie weichen vom Ausgangstext ab und unterscheiden sich wesentlich vom gewöhnlichen Sprachgebrauch in der Zielsprache. Während ersteres zu einer Überlagerung und Verknüpfung der verschiedenen Bedeutungsebenen und damit zu einer Komplexitätssteigerung in der Semantik führt, resultiert letzteres in der sprachlichen Verfremdung der dabei entstehenden Texturen.

Viktor Šklovskijs formalistische Definition des Begriffes Verfremdung *(ostranenie)* fasst die Effekte der Verfremdung wahrnehmungsästhetisch: Durch die Abweichung vom unmarkierten, sprachlichen Normalfall stört die Verfremdung eines Texts laut Šklovskij den üblichen Automatismus der alltäglichen Wahrnehmung und führt durch diese Erschwerung der Form zu einer Intensivierung der Wahrnehmung.[124] Dadurch wird die Verfremdung zu jener Differenzqualität, welche die poetische Sprache von der Alltagssprache unterscheidet.[125]

Selbstverständlich bringen bereits reguläre Übersetzungen Verfremdungseffekte mit sich. Diese Abweichungen vom üblichen Sprachgebrauch resultieren aus Interferenzen, die sich aus grammatischen Besonderheiten der Ausgangssprache, den Unterschieden zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache oder aus Eigenheiten des Übersetzungsprozesses ergeben. Solche Verfremdungseffekte lenken

122 Menke 2021, VIII: »Der Witz und insbesondere seine Formen des Wortspiels […] spielen die verschiedenen Dimensionen der Sprache aus, exponieren sie in ihrem Widerstreit miteinander, setzen sie auseinander. Sie bringen die Kontingenz des Sinns zur Geltung, lassen den Zufall der Sprache gewähren.«

123 Vgl. zum Begriff die – kontrovers diskutierte – Abweichungspoetik von H. Fricke 1981, die das Wechselspiel von ›Norm‹ und ›Abweichung‹ als konstitutiv für literarische Texte charakterisiert sowie die konstruktive Kritik und Adaptation durch Wesche 2004, 67–72.

124 Šklovskij 1969 [1916], 15: »Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen, das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ›Verfremdung‹ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden«.

125 Günther 2003, 754.

den Blick zunächst auf die Übersetztheit eines Texts und haben das Potenzial, das flüssige Verständnis durch ein breites Publikum zu erschweren, weshalb die Frage, ob diese Effekte beim regulären Übersetzen wünschenswert sind, im Zentrum einer langanhaltenden Debatte zwischen einbürgernden und verfremdenden Vorgehensweisen beim Übersetzen stehen.[126] Im Falle des wilden Übersetzens sind die Abweichungen von der Alltagssprache, aber auch von der konventionellen literarischen Sprachverwendung weit ausgeprägter. Das wilde Übersetzen bringt eine ganz spezifische sprachliche Textur hervor.[127]

Vom gewöhnlichen Umgang mit Sprache unterscheidet sich das Übersetzen im Allgemeinen dadurch, dass die eigenständige Darstellung von Gedankeninhalten hinter die Wendung auf die Sprache selbst zurücktritt. Denn bei der Übersetzungstätigkeit stellen weder eine mimetisch abzubildende Realität noch ein Gedankeninhalt den primären Bezugspunkt dar. Anders gesagt: Beim Übersetzen ist die Sprache nicht nur das Medium, in dem ein Gedanke ausgedrückt wird, vielmehr sind sprachliche Artefakte zugleich das Objekt dieser Tätigkeit.[128] Dass die Fokussierung auf die Sprache selbst zu einer anderen Qualität der Spracharbeit beim Übersetzen führt, ist ein Gedanke, den bereits Jean Paul formulierte, als er schrieb, Übersetzer würden besonders viel »für Klang, Fülle, Reinheit der Sprache [...] zu leisten vermögen, da ihnen [...] die Sprache selbst eben die Sache ist.«[129] Diese Perspektive des Übersetzens auf Sprache als Gegenstand bringt es mit sich, dass der Referenzbezug auf Gedankeninhalte oder auf Gegebenheiten der Welt nur indirekt erfolgt, sprachlich vermittelt über einen anderen Text. Während reguläre Übersetzungen prinzipiell darauf ausgerichtet sind, diesen indirekten Bezug auf das

---

126 Das Gegensatzpaar von einer zwischen einer ›foreignizing‹ und einer ›domesticating method‹ wurde prominent von Venuti 1995, 20 u. 93 in die Translationswissenschaft eingeführt, der sich ausdrücklich auf Friedrich Schleiermachers Aufsatz *Ueber die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813) und den französischen Translatologen Berman 1984 (dazu Weissmann 2014a) bezieht. Schleiermacher 2009 [1816], 65–66 entwirft zwei Weisen, wie sich eine Übersetzung zur Vorlage verhalten kann: »Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen«; dazu Schreiber 1993, 73–76.

127 Unter dem Begriff Textur verstehe ich mit Baßler 2007, 618 das »sprachliche Material in seiner literaturspezifischen Verknüpfung«, die im »Gegensatz zur Textstruktur, prinzipiell unabschließbar und als materiale Basis des Textes lokal (d. h. nicht übertragbar), nicht diegetisch (Diegesis) und nicht paraphrasierbar« ist; vgl. auch Baßler 1994, 14–15.

128 Der Gedanke, dass das Medium in der Übersetzungskonstellation nicht gegeben ist, sondern erst konstruiert werden muss, führt bei Gadamer 1972 [1960], 362 zur inhärenten Selbstreflexivität des Übersetzens: »Der Fall der Übersetzung macht also die Sprachlichkeit als das Medium der Verständigung dadurch bewußt, daß dieses erst durch eine ausdrückliche Vermittlung kunstvoll erzeugt werden muß.«

129 J. P. Richter 1996, I, 5:304.

Gemeinte zu erhalten, wird die sprachliche Referenz durch das wilde Übersetzen prekär. Die Konzentration auf die Materialität der Sprachzeichen, die am Ausgangspunkt des wilden Übersetzens steht, führt dazu, dass diese auch im Produkt des Übersetzungsvorgangs im Vordergrund stehen. Je stärker die Konzentration auf die Zeichenträger ist, desto ausgeprägter sind auch die Referenzobstruktionen und Sinnveränderungen, die mit dem wilden Übersetzen einhergehen. Dies hat den Effekt, dass narrative und argumentative Zusammenhänge ständig durchbrochen werden, wodurch der Text in seine einzelnen Bestandteile zerfällt. Da die Semantik eines Texts durch das wilde Übersetzen von einem hohen Grad an Zufälligkeit geprägt ist, verliert dieser durch die permanenten Brüche ein Stück seiner Funktion als Medium zum Ausdruck von sprachlichen Inhalten. Dadurch rückt bei Produkten des wilden Übersetzens die Ausdrucksseite und damit die Materialität der Signifikanten stark in den Vordergrund. Zugleich liegt in dieser Entkoppelung vom Darstellungsinhalt die Ursache für die ausgesprochen antimimetische Tendenz, die viele Texte aufweisen, die durch wildes Übersetzen entstanden sind.

Besonders deutlich zeigen sich diese Effekte in Ernst Jandls Gedicht *oberflächenübersetzung*, in dem die Tendenz des wilden Übersetzens, syntagmatische Konstellationen aufzulösen, nicht nur größere narrative oder argumentative Zusammenhänge durchbricht, sondern bis auf die Ebene des einzelnen Satzes vordringt, weil die Prinzipien des homophonen Übersetzens mit großer Konsequenz durchgesetzt werden. An die Stelle von ganzen Sätzen, wie sie sich im Ausgangstext, William Wordsworths Gedicht *My Heart Leaps Up* finden, treten paradigmatisch gereihte Einzelwörter, die nur vereinzelt das Rudiment einer syntaktischen Einheit bilden. Aus dem hüpfenden Herz wird »mai hart lieb zapfen«.[130] Obgleich die Wörter, wie Dirk Weissmann überzeugend dargelegt hat, einen semantischen Gehalt aufweisen, insofern in Jandls Gedicht gewisse Wortfelder dominieren,[131] gehen die Verbindungen zwischen den Wörtern verloren, sodass die Konstruktion komplexer Bedeutungsverhältnisse, wie sie im englischen Text möglich sind, unterbleiben müssen.

Neben der sprachlichen Verfremdung zeigt sich bei wilden Übersetzungen eine Tendenz zur Vervielfältigung von Bedeutung. Die Produkte wilder Übersetzungsprozesse sind in vielen Fällen mehrfach codiert und bringen daher mehr als eine Lesart

130 Zitiert nach Jandl 1968, 51. Zum ersten Mal wurde der Text in Jandl 1964, 31 publiziert, einer Anthologie von Nonsense-Texten.

131 Weissmann 2014b, 302: »De fait, en essayant de lire, malgré tout, le poème sous l'angle sémantique, on constate une étonnante cohérence d'ensemble qui confère une lisibilité certaine à ce texte. On peut y repérer des structures, des renvois internes, et des champs sémantiques parmi lesquels figurent la nature et la campagne, le corps humain, la cuisine, mais aussi des connotations militaires et guerrières.« Vgl. zu diesem Gedicht auch die Studien von Dembeck 2015 und Wickham 2007.

mit sich. Denn jeder übersetzte Ausdruck hat einerseits eine Bedeutung innerhalb des sprachlichen Zeichensystems und steht andererseits in einem zeichenhaften Verweisverhältnis zu jenem Ausdruck, aus dem er hervorgegangen ist. Eine Übersetzung verweist prinzipiell immer zurück auf den Text, aus der sie hervorgegangen ist. Während dieses Verweisverhältnis in gewissen Konstellationen wie in zweisprachigen Ausgaben offen manifest ist, bleibt es in anderen Situationen latent und muss erst sichtbar gemacht werden. Durch dieses Verweisverhältnis wird nicht nur der fremdsprachige Wortlaut, sondern auch dessen Bedeutung in den übersetzten Text geholt. Gerade mit Blick auf die (semantischen) Abweichungen, die beim Übersetzen entstehen, ergibt sich hier ein gewisses Reibungspotenzial. Dieses ist beim wilden Übersetzen besonders klar ausgeprägt.

Am deutlichsten zeigt sich dies bei sogenannten ›Übersetzungsfehlern‹, die in einem konstanten Reibungsverhältnis mit den Maßstäben des regulären Übersetzens stehen. Denn sobald ein Ausdruck als ›Übersetzungsfehler‹ gedeutet wird, impliziert dies nicht nur den Verweis auf den ursprünglichen Wortlaut und seine Bedeutung, sondern mittelbar auch auf eine korrektere Übersetzungsalternative. Es ist also möglich, Übersetzungsfehler ähnlich wie »Fehllektüren, Versprecher und Verhörer gezielt zum poetischen Trigger für Doppel- und Mehrdeutigkeiten aller Art« zu funktionalisieren.[132] Das Fehllesen wird dabei produktiv, weil es sich auf der poetologischen Ebene von allen »Maßstäben normativ richtigen Schreibens« verabschiedet.[133]

Ein anschauliches Beispiel für die grundsätzliche Mehrdeutigkeit von Übersetzungsfehlern ist die Formulierung »Zwiebel ruft an«, die sich als Übersetzung von Englisch ›onion rings‹ erweist. Axel Hacke, der für seine Zusammenstellungen von Verhörern[134] von populären Liedtexten bekannt geworden ist, kommentiert dies im Vorwort einer weiteren Publikation, die kuriose Übersetzungen von Speisekarten in aller Welt versammelt, wie folgt:

> Darum geht es in diesem Buch, um solche Gerichte. Denn »Zwiebel ruft an« ist ja nicht richtig. Es ist aber auch, nimmt man es genau, nicht ganz falsch, denn *onion* ist die Zwiebel, *to ring* bedeutet anklingeln, anrufen.
> Und vor allem ist es wunderbar.[135]

---

132 Aeberhard 2018, 190; vgl. auch aber das dekonstruktive Konzept des *Misreading*, nachdem jedes Lesen immer schon ein Falschlesen ist, vgl. de Man 1979; Bloom 1997.

133 Aeberhard 2018, 190–191.

134 Zu den ›Mondegreens‹, siehe S. 28.

135 Hacke 2012, 5.

Was Hacke grob mit der Kategorie des Wunderbaren zu fassen sucht, ist der Umstand, dass Sprache zufällig ein eingängiges Bild produziert: Eine personifizierte Zwiebel, die mit einem Telefonapparat einen Anruf tätigt. Zugleich ist der Ausdruck von vornherein mehrdeutig. Denn obgleich die Störung eine völlig neue Bedeutung hervorgebracht hat, verweist der neue Ausdruck auf den ursprünglichen Ausdruck zurück und trägt latent dessen Bedeutung in sich. Im vorliegenden Beispiel ist es unmöglich, den Satz »Zwiebel ruft an« zu lesen, ohne zu merken, dass etwas nicht stimmt. Die ungewöhnliche sprachliche Konstruktion wirkt als Auslöser dafür, den Ausdruck als ›Übersetzungsfehler‹ aufzufassen und zu rekonstruieren, was genau passiert ist. Das Scheitern des Übersetzungsvorgangs erlaubt nicht nur einen ungewohnten Einblick in seine Funktionsweise, sondern hat den Effekt, dass sich die richtige und die falsche Lesart des Satzes – die telefonierende Zwiebel und die Zwiebelringe – überblenden, was in einem grotesken Bild resultiert. Hier zeigt sich der genuin ästhetische Charakter einer verfremdeten Sprache, deren kommunikative Funktion durch das wilde Übersetzen destruiert wurde.

Diese Form der Bedeutungsvervielfältigung findet sich nicht nur bei ›Übersetzungsfehlern‹ im engeren Sinne. Vielmehr hat jede semantische Abweichung zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext einer Übersetzung diesen Effekt. Dies gilt auch für homophone Übersetzungen, wie sich in David Melnicks *Men in Aida* (1982) zeigt, der darin die ersten drei Bücher von Homers *Ilias* ihrem Klang nach in die englische Sprache überträgt.

> Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
> οὐλομένην, ἣ μυρί’ Ἀχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε[136]

Diesen griechischen Versen, die auf der linken Buchseite abgedruckt sind, stellt David Melnick das folgende englischsprachige Äquivalent gegenüber:

> Men in Aida, they appeal, eh? A day, O Achilles
> Allow men in, emery Achaians. All gay ethic, eh?[137]

Die Überlagerung der unterschiedlichen Bedeutungen geschieht bei Melnick nicht nur auf der Ebene des einzelnen Ausdrucks – wo die ›Männer‹ mit dem ›Zorn‹ (μῆνιν) und die ›schwule Ethik‹ mit dem erregten Jammer (ἄλγε’ ἔθηκε) in Verbindung geraten –, sondern auch auf der makrostrukturellen Ebene. Aus der Anrufung an die Muse wird, neben vielem anderem, ein Hereinbitten der Männer, die als

136 Hom. Il. 1,1–2; Übersetzung von Johann Heinrich Voß: »Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiaden Achilleus, / Ihn, der entbrannt den Achaiern unnennbaren Jammer erregte«.
137 Melnick 2015 [1983], 44.

attraktiv wahrgenommen werden. Dabei wird durch das homophone Übersetzungsverfahren im griechischen Epos eine homoerotische Tiefenschicht freigelegt, die in der intimen Freundschaft zwischen Achilles und Patroklos angelegt ist, in Melnicks Version aber konsequent in den Vordergrund gestellt wird. Von der Belagerung Trojas hingegen, die Homers *Ilias* schildert, ist in Melnicks Text nichts mehr zu finden.

Schließlich begründet diese Konstellation auch die Dialektik, die dem Verfahren von Louis Wolfsons *Schizo* zugrunde liegt: Obwohl es sich bei seinem Vorgehen um einen aggressiven Akt gegen die eigene Muttersprache handelt, und durch die Übersetzungstätigkeit die englischen Formulierungen zertrennt und ausgelöscht werden sollen, kann es dem Schizo doch nicht gelingen, den Verweis darauf gänzlich zu beseitigen. Denn die Produkte seiner Übersetzungstätigkeit, die in alle Sprachen zerstreut sind, referieren alle auf den ursprünglichen englischsprachigen Satz, und tragen wegen der homophonen Übersetzungsoperationen auch weiterhin Spuren davon in sich. Und so bleibt die englische Sprache in der Latenz weiter präsent, denn sie ist es, die weiterhin den einzigen Schlüssel für das semantische Verständnis seiner wilden Übersetzungen darstellt.

In diesen Fällen ist die Mehrdeutigkeit im Text angelegt, tritt jedoch nicht offen zutage; vielmehr verbleibt sie in einer Art Latenz und muss bei der Lektüre erst rekonstruiert werden. Damit die Differenzen zwischen Ausgangs- und Zieltext poetisch wirksam werden können, müssen sie auch für die Leserschaft wahrnehmbar sein. Das wilde Übersetzen hat, wenn es einen unmittelbaren literarischen Effekt haben soll, ein Evidenzproblem. Denn in vielen Fällen ist ein direkter Vergleich zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext nur schwer möglich, weil dazu eine Reihe von Voraussetzungen erfüllt werden müssen: Dazu gehört, dass eine bestimmte Formulierung als Übersetzung erkannt wird; überdies muss die Vorlage auch greifbar sein und schließlich müssen die Lesenden über die nötigen Sprachkompetenzen verfügen, um sich auch den Ausgangstext erschließen zu können. Und selbst wenn all diese Umstände erfüllt sind, so führt der Sprachunterschied zwischen den beiden Textversionen gleichwohl dazu, dass die Differenzen nicht unmittelbar wahrnehmbar sind und damit ihre Eindringlichkeit verlieren. Dies alles bedeutet, dass die Differenzen, die im Übersetzungsprozess zwischen den beiden Texten auftreten, bei regulären Übersetzungen keine unmittelbaren ästhetischen Effekte haben. Diese sind in diesem Fall aber auch gar nicht erwünscht.

Aufgrund der hochgradigen semantischen Verschiebungen, die das wilde Übersetzen mit sich bringt, sind die Transformationen vergleichsweise einfach zu erkennen. Unvermittelte Brüche innerhalb eines Syntagmas, überraschende Formulierungen, die nur mangelhaft in den Kontext integriert sind und ähnliche Spuren von wilden Übersetzungsoperationen wirken als potenzielle Signale dafür, dass eine

semantische Differenz zum Ausgangstext vorliegt. Ferner können eine Reihe von Kunstgriffen und Verfahren zur Anwendung gebracht werden, um Abweichungen vom Ausgangstext wahrnehmbar zu machen: Neben der synoptischen Wiedergabe des Ausgangstexts[138] zählen dazu etwa die Verwendung von besonders bekannten Ausgangstexten, deren Wortlaut sich ins kollektive Gedächtnis eingebrannt hat – zum Beispiel Popsongs,[139] Kinderlieder[140] oder Klassiker[141] –, sodass ein direkter Vergleich möglich wird.[142]

Ein Beispiel, wie diese Konstellation zu poetischen Zwecken eingesetzt werden kann, findet sich im Mainstream der nordamerikanischen Unterhaltungskultur. Die *Tonight Show*, eine erfolgreiche Late-Night-Show des amerikanischen Comedians Jimmy Fallon, hat ein Segment mit dem Titel »Google Translate Songs« mit folgendem Setting: Mithilfe der Algorithmen des Übersetzungstools werden bekannte Songtexte maschinell in mehrere andere Sprachen übersetzt, zuletzt aber wieder zurück ins Englische. Diese neuen Texte werden dann von verschiedenen Stars auf die übliche Melodie gesungen, begleitet von einer Live-Band. Während der Darbietung werden im Fernsehbild, im Stil einer Karaoke-Show, gleichzeitig die englische Textvorlage und die neue Version, die durch den Übersetzungsprozess entstanden ist, eingeblendet. So wird durch den wilden Übersetzungsprozess aus Ed Sheerans Lied *Shape of You* ein neuer Text mit dem Titel *Your Body's Curves*, aus dem die folgenden beiden Zeilen stammen:

---

138 Beispiele dafür finden sich in David Melnicks *Men in Aida* (1983) oder in Arno Schmidts Wiedergabe von Edgar Allan Poes *Irene* in *Zettel's Traum* (siehe S. 375).

139 Beispiele dafür sind die Mondegreens von Hacke und Sowa 2004 (siehe S. 28) oder das Segment *Google Translate Songs* in der Late-Night-Show von Jimmy Fallon.

140 Howard Chace, einer der Pioniere der homophonen Übersetzung, erreicht die Vergleichbarkeit in *Anguish Languish* (1956) dadurch, dass er auf Kinderlieder zurückgreift, die in viele Sprachen übersetzt sind und deren Wortlaut sich tief ins kollektive Gedächtnis eingegraben haben. Aus *Frère Jacques* wird bei Howard Chace etwa ein obszönes »Fryer Jerker«. Die kleine Obszönität mit dem masturbierenden Geistlichen, die durch die Homophonie produziert wurde, wird erst dadurch zum Witz, dass sie als Kontrafaktur auf das Lied vom verschlafenen französischen Mönch zu erkennen ist, der es verpasst hat, die Glocken zum Nachtgebet zu läuten.

141 Dies gilt nicht nur für David Melnicks *Men in Aida* (1983) als homophone Ilias-Übersetzung, sondern auch für die Catullus-Übersetzung der Zukofskys (1969) oder Ernst Jandls *oberflächenübersetzung*, die das klassische Gedicht *My Heart Leaps Up* (1802) von William Wordsworth aufgreift.

142 Die Übersetzung eines Textes oder eines Abschnittes in eine Sprache und wieder zurück gilt der Translationswissenschaft als eine geeignete Übung zur Verbesserung und Reflexion der Übersetzungsfertigkeit. Daneben sind historisch auch einige Fälle einfacher Rückübersetzungen belegt. Diese wurden in Form von Raubdrucken vertrieben oder ersetzten, wie im Falle der französischen Übersetzung von Goethes Übersetzung von Diderots *Le neveu de Rameau* ein Manuskript, das für lange Zeit im französischen Original nicht zu greifen war, vgl. J. Albrecht und Plack 2018, 406–407.

Songtext	Google Translate Songs
Although my heart is falling too I'm in love with your body[143]	But my organ drops right out I like that cadaver[144]

Alles ist in dieser Inszenierung daraufhin ausgerichtet, für das Publikum die Differenz zwischen den beiden Versionen wahrnehmbar zu machen: Die Wahl populärer Lieder, die parallele Montage beider Versionen, der Umstand, dass die neue Version rhythmisch holpert, weil sie metrisch nicht auf die alte Melodie passt. Das Übersetzen zielt im kulturellen Verständnis auf Gleichheit – oder zumindest auf eine große Ähnlichkeit des Resultats mit der Vorlage, denn darin besteht deren Gelingen. Hier wird gerade das Gegenteil herausgestellt. Durch die vorliegende Konfiguration der Bedingungen, unter denen sich die maschinelle Übersetzung vollzieht, wird der kommunikative Zweck des Übersetzungsprozesses[145] aufgegeben, um stattdessen aus der Differenz, die beim Übersetzen produziert wurde, einen Verfremdungseffekt zu gewinnen; die Aufmerksamkeit wird vollständig auf den Text gewendet. Dabei zeigt sich in diesem Beispiel eine kulturkritische Dimension, die den Übersetzungsprozess zum Instrument einer impliziten Dekonstruktion des Texts macht, insofern dabei die sexuellen und objektifizierenden Tendenzen des Liedtexts in grotesk übersteigerter Weise ans Tageslicht gebracht werden. So wird eine verborgene, vielleicht gar etwas dreckige Seite der Sprache hervorgekehrt, die in der Regel unter der polierten Oberfläche eines Popsongs verborgen bleibt.[146]

Die inhärente Mehrdeutigkeit des wilden Übersetzens ist eng verknüpft mit der Tatsache, dass Übersetzungskonstellationen dazu tendieren, das gesamte literarische Kommunikationsgefüge zu verdoppeln. Dies lässt sich an Roman Jakobsons

143 Sheeran 2017.

144 The Tonight Show Starring Jimmy Fallon: Google Translate Songs with Miley Cyrus, 14.06.2017, vgl. https://www.youtube.com/watch?v=QKxaxrxVMsg [20.10.2021], Zeitmarken 1:04–1:09.

145 Der Übersetzungsprozess selbst bleibt allerdings eine Blackbox, von ihm ist in der Fernsehsendung nichts mehr zu sehen. Die Verhältnisse sind vollständig einsprachig, Ausgangs- und Zieltext sind beide englisch. Die Zuschauer erfahren in der Regel nicht einmal, durch welche Sprachen der Prozess des Übersetzens geführt hat. Letztlich muss man den Machern der Sendung vertrauen, dass sie *Google Translate* tatsächlich zur Anwendung gebracht und die Übersetzungen nicht einfach frei erfunden haben. Eine Möglichkeit, die Ergebnisse selbst zur replizieren, gibt es nicht.

146 So wird aus dem romantischen *falling heart* die Formulierung »my organ drops right out«, wobei diese drastische Neuinterpretation der versteinerten Metapher des fallenden Herzens eine verfängliche Zweitbedeutung hat: *organ* ist in der amerikanischen Umgangssprache eine Bezeichnung für das männliche Genital. Auch die Fixierung auf den weiblichen Körper im zweiten Vers *(I'm in love with your body)* wird in der übersetzten Fassung bis zur maximal grotesken Objektifizierung gesteigert, insofern der Körper der Geliebten zu einem gänzlich unbelebten Kadaver wird.

Schema der sprachlichen Kommunikation[147] illustrieren. Eine Übersetzung hat nicht nur zwei unterschiedliche Sender, insofern Autor und Übersetzer sich diese Position teilen, sondern auch zwei verschiedene Empfänger, denn eine Übersetzung erschließt ein neues Publikum, das sich nicht nur in seiner Sprachkompetenz, sondern auch in der kulturellen Sozialisierung vom ursprünglichen Publikum des Texts unterscheidet. Auch der Kontext, der bei der literarischen Kommunikation adressiert werden kann, spaltet sich auf, insofern die referenzielle Funktion selbst bei regulären Übersetzungen ins Leere läuft, wenn kulturelle oder geografische Eigenheiten, die im Text genannt werden, nicht in beiden Kulturen bekannt sind. Ähnliches gilt auch für die weiteren Positionen im Kommunikationsgefüge; es verdoppeln sich also auch Kanal, Code und die Mitteilung selbst, insofern sowohl die Spuren und Interferenzen der Ausgangssprache als auch jene des Wortlauts im übersetzten Text latent weiter fortwirken.

Aus dieser Verdoppelung der Kommunikationssituation folgt, dass sich in jeder Übersetzung zwei Stimmen finden, die sich permanent überlagern. Zur Stimme des Autors gesellt sich auch immer die Stimme des Übersetzers; bedenkt man, dass sich bei literarischen Texten die Funktion Autorschaft bereits in Autor und eine Vermittlungsinstanz (Erzählstimme, lyrisches Ich etc.) aufteilt,[148] muss konsequenterweise nicht nur zwischen Autor und Übersetzer, sondern auch zwischen Erzählstimme und Übersetzerinstanz unterschieden werden. In diesem Sinne ist jede Erzählung im Bachtin'schen Sinne polyphon, insofern immer zwei verschiedene Stimmen vorhanden sind, die bei der Lektüre kaum voneinander zu scheiden sind.

Gerade bei regulären Übersetzungen ist es in vielen Fällen nicht erwünscht, dass die Stimme des Übersetzers im Text wahrnehmbar ist. Im angelsächsischen Sprachraum ist das Ideal weitverbreitet, dass Übersetzer:innen literarischer Text möglichst unsichtbar bleiben sollen.[149] Lawrence Venuti analysierte dieses Phänomen unter dem Schlagwort der ›Unsichtbarkeit des Übersetzers‹ (*Invisibility of the translator*):

---

147 Jakobson 1979, 88.

148 Auf der Basis von Jakobsons Kommunikationsmodell argumentiert R. Simon 2018c, 126, dass die poetische Funktion die anderen fünf Sprachfunktionen dadurch poetisiert, dass sie sie in mindestens zwei Einheiten zerlegt: »Die poetische Funktion teilt den Sender. Literaturwissenschaftlich unterscheiden wir den empirischen Autor und die Funktion Autorschaft […]. Für den poetischen Text gilt: Es gibt nicht den einen Autor, sondern eine Topografie des Verteiltseins von Autorschaftsfunktionen.« Diese Aufspaltung der Autorschaftsfunktion liegt im zu übersetzenden Text also bereits vor und wird durch die Übersetzungstätigkeit weiter potenziert.

149 Venuti 1995, 40 zeigt, wie sich im angelsächsischen Kulturraum *transparency* und *fluency* zu den bestimmenden Aspekten des dem 16. Jahrhundert dominanten Übersetzungsparadigma geworden sind, das das allgemeine Urteil über eine Übersetzung bestimmt.

> A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the ›original‹. [...] The more fluent the translation, the more invisible the translator.[150]

Die gesellschaftliche Erwartung, dass literarische Übersetzungen sprachlich so flüssig zu gestalten sind, dass ihre Übersetztheit beim Publikum gar nicht erst zur Aufmerksamkeit gelangt, hat die paradoxe Konsequenz, dass Übersetzer:innen verstärkt in den Text eingreifen, um den illusionistischen Effekt zu erzielen, dass sie bei der Entstehung des Texts keine Rolle spielen.[151] Laut Venuti nutzen sie ihre Gestaltungsmöglichkeiten dazu aus, um alle fremden sprachlichen und stilistischen Eigenheiten aus einem Text zu beseitigen und sich so selbst weniger sichtbar zu machen.[152]

Bei wilden Übersetzungen fehlt dieses Versteckspiel; deren Übersetztheit steht im Zentrum der Aufmerksamkeit und kann nicht verborgen werden.[153] Dies ermöglicht in vielen Fällen eine kritische Auseinandersetzung mit konventionellen Annahmen und Überzeugungen zum Übersetzen. Diese Tendenz zur Metatranslatologie, der impliziten oder expliziten Reflexion der eigenen Übersetzungstätigkeit und ihrer Konsequenzen für den Text und sein Verhältnis zur Vorlage ergibt sich aus dem Rechtfertigungsdruck, den die ungewohnte Sichtbarkeit des Übersetzungsprozesses in Kombination mit gezielten Verstößen gegen die hergebrachten Normen mit sich bringt.

Die dritte Eigenheit des wilden Übersetzens, die den poetischen Charakter der dabei entstehenden Texte entscheidend prägt, liegt in der ständigen Transgression der Sprachgrenzen, was den Effekt hat, dass diese Texte zu einer ausgeprägten sprach-

150 Venuti 1995, 1.

151 Venuti 1995, 287: »These formal techniques reveal that transparency is an illusionistic effect: it depends on the translator's work with language, but it hides this work, even the very presence of language, by suggesting that the author can be seen in the translation, that in it the author speaks in his or her own voice.«

152 Den marginalen Status, den Übersetzerinnen und Übersetzer im literarischen Betrieb haben – inklusive der fehlenden Anerkennung und monetären Geringschätzung –, führt Venuti (1995, 8) direkt auf diese »self-annihilation« zurück, die die Übersetzer:innen selbst praktizieren, indem sie sich hinter den Autor:innen vollständig verstecken.

153 Es ist daher kaum überraschend, dass Venuti 1995, 214–224 der Übersetzungen zu größerer Sichtbarkeit verhelfen will, ausführlich auf das Catullus-Projekt von Celia und Louis Zukofsky (1969) eingeht.

lichen Hybridität tendieren, insofern sie Eigenheiten vieler unterschiedlicher Sprachen in sich vereinen. Diese Mehrsprachigkeit ergibt sich als direkte Konsequenz aus den bislang ausgeführten Punkten. So ergibt sich die charakteristische sprachliche Verfremdung vornehmlich aus den grammatischen und stilistischen Besonderheiten der Ausgangssprache, die ihre Spuren im übersetzten Text hinterlassen. Gerade das Prinzip der Homophonie, das bei wilden Übersetzungsoperationen zur Anwendung kommt, trägt die Lautstruktur des Ausgangstexts mit sich in den neuen Text hinein, und führt dazu, dass sich dessen Sprache in ihrer Klanglichkeit in diesen einprägt. Auch in den latenten Verweisen auf den Wortlaut des Ausgangstexts, welche die Mehrdeutigkeit des wilden Übersetzens hervorbringen, zeigt sich die Offenheit dieser Texte für andere Sprachen, die bei der Lektüre ständig präsent sind. Zusammenfassend kann man festhalten, dass jede Sprache, die in einem wilden Übersetzungsprozess beteiligt ist, ihre Spuren im finalen Text notwendigerweise hinterlässt.

Noch grundsätzlicher kann man die Ursache der genuinen Mehrsprachigkeit dieser Texte aber in der wilden Semiose verorten, die am Anfang wilder Übersetzungsprozesse steht. Denn in der wilden Semiose ist die Zugehörigkeit eines Ausdrucks zu einer bestimmten Sprache ohne Bedeutung; in der totalen Konzentration auf die sprachliche Materialität der Signifikanten werden Wörter aller Sprachen assoziierbar, über die ein Individuum verfügt. Die Semiodiversität, die mit dem wilden Übersetzen einhergeht, wird sichtbar, wenn – wie bei Johann Fischart und Arno Schmidt – die wilden Übersetzungsprozesse im Text inszeniert werden, wenn also nicht nur deren Produkte, sondern auch die Vor- und Zwischenstufen im Text nebeneinander zu stehen kommen.

Dieses Kapitel hat untersucht, welche Formen von Poetizität wildes Übersetzen potenziell hervorzubringen vermag und welche zentrale Rolle Verfremdung, Mehrdeutigkeit und sprachliche Hybridität dabei spielen. In der Folge soll untersucht werden, wie dieses poetische Potenzial des wilden Übersetzens in literarischen Produktionsprozessen konkret eingesetzt werden kann.

5 Literarische Verfahren des wilden Übersetzens

Während das vorhergehende Kapitel rekonstruiert hat, inwiefern dem wilden Übersetzen ein genuines poetisches Potenzial innewohnt, untersucht dieses Kapitel, wie die wilden Übersetzungsprozesse in literarische Produktivität überführt werden können, damit sich dieses poetische Potenzial in literarischen Kontexten zu entfalten vermag. Die Prozesse des wilden Übersetzens, die bei der initialen Konfrontation mit einem fremden Text ausgelöst werden, laufen grundsätzlich spontan ab. Zwar gibt es gewisse Konstellationen, die ihr Auftreten begünstigen – etwa der Versuch, einen unverstandenen Text in einer fremden Sprache zu übersetzen –, doch treten in den meisten Übersetzungsprozessen nicht ausreichend viele wilde Übersetzungsoperationen mit poetischem Potenzial auf, als dass ein längerer Text mit literarischer Qualität entstünde. Hat daher jemand die Absicht, einen längeren literarischen Text zu verfassen, so eignen sich die spontan auftretenden wilden Übersetzungsprozesse dafür nur eingeschränkt, weil diese von den Übersetzenden nicht kontrolliert werden können. Für das gezielte Hervorbringen eines literarischen Texts bedarf es daher literarischer Verfahren, die es erlauben, den Prozess des wilden Übersetzens so zu gestalten und zu inszenieren, dass er in literarischen Produktionsprozessen eingesetzt werden kann. Erst durch diesen Schritt kann das poetische Potenzial des wilden Übersetzens in literarische Verfahren überführt werden, die sich zuverlässig einsetzen lassen; erst dadurch können die poetischen Effekte, die sich aus dem wilden Übersetzen ergeben, für die literarische Textproduktion eingesetzt werden.

Eine Unterscheidung zwischen den spontanen Prozessen des wilden Übersetzens und den damit verbundenen literarischen Verfahren, die der Inszenierung des wilden Übersetzens dienen, ermöglicht es auch, die Frage der Intentionalität dieser Phänomene in differenzierter Weise zu betrachten. Während das wilde Übersetzen an sich einen unwillkürlich ablaufenden Prozess darstellt, der sich aus dem Drang zur deutenden Sinngebung bei der Auseinandersetzung mit unverständlichem Text ergibt, und sich damit – bis auf die Frage der Bewertung – von unbeabsichtigten Übersetzungsfehlern grundsätzlich nicht unterscheidet, sind die wilden Übersetzungsverfahren Ausdruck eines intentionalen Gestaltungswillens. Wildes Übersetzen passiert dann nicht einfach nur, sondern wird gezielt eingeleitet, aktiv gestaltet und sichtbar gemacht. Es liegt dann eine Form des Schreibens vor, die nicht produktiv aus sich selbst schöpft, sondern sich durch andere Texte affizieren lässt und sich zu diesen immer sekundär und transformierend verhält. Dies führt zu einer bewusst herbeigeführten, radikalen Veränderung in der Hierarchie zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext, der die Zuschreibung eines besonderen Wertes an das vermeintliche Original entscheidend unterläuft: Dieses wird zum basalen Sprachmaterial degradiert, dem grundsätzlich kein eigener Wert zukommt, sondern das

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-006

einzig dazu dient, für die eigene literarische Produktivität jener, die wild übersetzen, nützlich zu sein. An die Stelle des Ehrgeizes, dem Ausgangstext angemessen zu sein, tritt eine Konstellation sekundärer Originalität, die sich durch eine parasitäre Abhängigkeit auszeichnet: Wilde Übersetzungen nisten sich gezielt im Original ein, um es in wilder Semiose zu übertrumpfen.

Allerdings ist es aus hermeneutischer Perspektive nicht einfach, zwischen spontan ablaufenden wilden Übersetzungsprozessen und dem absichtsvollen Einsatz von wilden Übersetzungsverfahren zur Produktion eines eigenständigen literarischen Texts zu unterscheiden, weil sich deren Produkte in formaler Hinsicht nicht voneinander unterscheiden. Die Intentionalität dieses Vorgehens kann aus dem fertigen, wild übersetzten Text nicht sicher abgeleitet werden. Denn weder die Qualität noch die Quantität der Produkte wilder Übersetzungsoperationen sind in einem literarischen Text allein ausreichend, um mit Sicherheit auf die Absichtlichkeit des wilden Übersetzens zu schließen. Stattdessen ist es für eine Klärung der Frage der Intentionalität notwendig, auf metatranslatologische Reflexionen im literarischen Text oder in den Paratexten einer wilden Übersetzung zurückzugreifen.

Um die Effekte wilden Übersetzens in literarische Texte zu integrieren, gibt es eine Vielzahl von Vorgehensweisen, die sich in drei grobe Kategorien gliedern lassen: Erstens, das Zusammentragen und Inszenieren von beiläufig entstandenen wilden Übersetzungen, sodass diese in einem Text eine besondere Sichtbarkeit erhalten. Zweitens, das gezielte Herstellen von bestimmten Konstellationen, unter denen die Übersetzungstätigkeit stattfindet, die das unwillkürliche Ablaufen wilder Übersetzungsprozesse besonders begünstigen. Und drittens, die formale Rekonstruktion und Imitation jener formalen Operationen, die beim wilden Übersetzen spontan ablaufen, um dieselben charakteristischen Phänomene an der Textoberfläche hervorzubringen. Diese letzte Form ist nicht mehr auf genuine Übersetzungsprozesse zurückzuführen, sondern stellt eine oberflächliche Mimesis der Ästhetik wilden Übersetzens dar. Alle drei Vorgehensweisen tauchen in literarischen Texten oftmals in Kombination auf, sollen in der Folge aber einzeln für sich betrachtet werden.

Wenn die Absicht besteht, wilde Übersetzungsprozesse in literarischen Texten als Gestaltungselement einzusetzen, so besteht der naheliegende erste Schritt darin, auf die nachträgliche Überarbeitung des Texts nach den Vorgaben der regulären Übersetzung zu verzichten, sodass die spontan entstandenen Produkte der wilden Übersetzungstätigkeit im Text verbleiben. Allerdings finden sich kaum Beispiele, bei denen der Verzicht auf die Tilgung der Überreste des wilden Übersetzens eine bewusste Entscheidung darstellt, sodass sich die meisten Fälle durch eine Kombination aus Zeitdruck oder mangelnder sprachlicher Kompetenz erklären. Gleichwohl gibt es Übersetzungen, die allein aufgrund ihrer sprachlichen Besonderheiten, verursacht durch eine Vielzahl von witzigen ›Übersetzungsfehlern‹, als

Kuriosa Bekanntheit erlangt haben und aus diesem Grund gezielt wieder aufgelegt wurden. Dies gilt etwa für *O novo guia de Conversação* (1855),[154] ein Konversationswörterbuch, das wegen seiner unzähligen Übersetzungsfehler[155] ungefähr dreißig Jahre später als *English as She is Spoke* (1883) erneut publiziert wurde und durch die ursprünglich unbeabsichtigte sprachliche Komik vieler Formulierungen beim englischsprachigen Publikum einen ungeahnten Erfolg hatte.[156] Dass Mark Twain den Text in einem Vorwort als sprachliches Artefakt *sui generis* beschrieb[157] und *English as She is Spoke* bis heute immer wieder neu aufgelegt wird, liegt nicht am praktischen Nutzen dieser Übersetzung, sondern an der humoristisch-ästhetischen Wirkung, die die Lektüre zum Selbstzweck macht. Gleichwohl ist die Dichte an wilden Übersetzungsmomenten in den meisten Texten tief; sodass die vereinzelten Fälle allzu beliebig und zu wenig prägnant sind, als dass die gewünschten poetischen Effekte für den ganzen Text einträten. Deswegen werden außergewöhnliche, besonders gelungene oder auch nur kuriose Produkte wilder Übersetzungstätigkeit oft in Listen gesammelt. Zu diesen Sammlungen gehören die bereits im letzten Kapitel erwähnten Publikationen von Axel Hacke, oder auch die unzähligen Listen mit Übersetzungsfehlern, die im Internet zirkulieren und es bis in die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* geschafft haben.[158]

Beim reinen Sammeln von sprachlichen Kuriositäten, die durch wilde Übersetzungsprozesse entstanden sind, kann man nur bedingt davon sprechen, dass dabei das wilde Übersetzen in ein eigenständiges literarisches Verfahren überführt wird. Anders sieht dies bei den anderen beiden Vorgehensweisen aus, dem Herstellen von Rahmenbedingungen, welche die wilde Übersetzungstätigkeit begünstigen und der Imitation der Effekte wilder Übersetzungsprozesse.

Eine erste Möglichkeit, eine Konstellation zu generieren, die das wilde Übersetzen begünstigt, liegt darin, den Schwierigkeitsgrad der Übersetzungsaufgabe

---

154 Carolino und Fonseca 1855.

155 Beim *O novo guia de Conversaçao* (1855) handelt es sich um ein zweisprachiges, portugiesisch-englisches Konversationswörterbuch; das auf eine portugiesisch-französische Vorlage von 1836 zurückgeht, wobei die französischen Anteile ins Englische übertragen wurden. Laut Shepard 1967, 2–3 stammt von José da Fonseca, der gemeinhin als Autor gilt, vermutlich nur die Vorlage, während Pedro Carolino den Text vermutlich auf eigene Faust ins Englische übertrug.

156 Zur Publikationsgeschichte dieses »celebrated phrasebook«, das zwischen 1883 und 2002 mindestens 14 Auflagen erfuhr, vgl. Monteiro 2004, 193–194.

157 Twain 1883.

158 Jansen 2014. Auch hier sind es das Scheitern der kommunikativen Funktion, die Entstellung des vertrauten Wortlauts und der überraschende Einblick in die innere Funktionsweise der Sprachen, die zum Lachen führen und so die Aufmerksamkeit des Publikums garantieren.

besonders hoch anzusetzen. Dies kann durch die Wahl des zu übersetzenden Textmaterials geschehen: So führen gerade Texte in entlegenen Sprachen, die von jenen, die übersetzen, nicht oder nur teilweise beherrscht werden, zuverlässig zu Konstellationen, in denen nur wilde Übersetzungsoperationen möglich blieben. Der Versuch, sogenannt unübersetzbare Texte zu übersetzen, die sich durch eine besondere sprachliche Komplexität auf der Ausdrucksebene auszeichnen, resultiert in einem »Sprachexperiment«,[159] wie Fritz Senn mit Bezug auf die Übersetzungsversuche von *Finnegans Wake* festhält. Dies führt nicht nur zu einer Auflösung der Hierarchie zwischen Original und Übersetzung, sondern hat den Effekt, dass »die semantische Äquivalenz in den Hintergrund tritt und der Prozess des Übersetzens in ganz besonderer Weise zu einem Mittel der Sprachbildung« werde, wie Robert Leucht im Anschluss an Senn ausführt.[160] Ich werde am Beispiel von Arno Schmidt zeigen, dass sein Unvermögen, *Finnegans Wake* zu erstellen, die den konventionellen Erwartungen an eine solche genügte, ein zentraler Auslöser für eine intensivierte Auseinandersetzung mit den kreativen Potenzialen eines wilden Übersetzens darstellte.[161]

Eine ähnliche Steigerung des Anspruchs ergibt sich auch durch den Verzicht auf die Konsultation von zweisprachigen Wörterbüchern, Lexika, Kommentaren und anderen Hilfsmitteln, die bei der Erschließung unbekannter Wörter und Formulierungen im zu übersetzenden Text helfen würde. Am Beispiel von Johann Fischart werde ich argumentieren, dass das weitgehende Fehlen von zweisprachigen Wörterbüchern für seine Übersetzungsarbeit an François Rabelais' Werk von entscheidender Bedeutung war.[162] In all diesen Fällen führen die besonderen Herausforderungen bei der Konfrontation mit dem fremdsprachigen Text dazu, dass dieser nicht unmittelbar in seiner Ganzheit verstanden werden kann, was die Prozesse der wilden Semiose begünstigt und den Blick auf die Signifikanten lenkt.

Eine weitere Möglichkeit, Rahmenbedingungen zu schaffen, die dazu führen, dass sich die Abweichungen, die beim Übersetzen entstehen, potenzieren, ist die mehrfache Wiederholung von Übersetzungsvorgehen. Grundsätzlich ist jede sprachliche Sequenz übersetzbar – und dies auf unterschiedliche Weise. Dies bedeutet, dass nicht nur das Produkt eines Übersetzungsprozesses erneut übersetzt werden kann, sodass eine serielle Übersetzungskette entsteht; sondern dass es ebenso möglich ist, eine Sequenz – ein Wort, einen Satz, einen ganzen Text – gleich

159 Senn 1999, 173.
160 Leucht 2016, 17.
161 Siehe Kap. III.3.
162 Das Fehlen zweisprachiger Wörterbücher ist insbesondere für Fischarts *Geschichtklitterung* relevant, siehe S. 236.

mehrfach parallel zu übersetzen. Beides führt dazu, dass die semantischen und lautlichen Differenzen, die im Übersetzungsprozess entstehen, klar hervortreten.

Wenn mehrere Übersetzungsoperationen in Serie aneinandergereiht werden, um einen bereits übersetzten Text immer wieder ein weiteres Mal zu übersetzen, vervielfältigt sich die Chance, dass ein Text durch immer neue Abweichungen verfremdet wird. Wenngleich Übersetzungen von Übersetzungen, sogenannte Übersetzungen zweiter Hand, im Kontext des regulären Übersetzens zumindest unter bestimmten Bedingungen toleriert werden,[163] so sind Übersetzungen zweiter Hand wegen der potenzierten Anfälligkeit für ›Übersetzungsfehler‹ grundsätzlich zu vermeiden.[164] Wird ein Text gezielt mehrfach in Serie übersetzt, so ist dies ein Zeichen dafür, dass ein kreativer Umgang mit den Möglichkeiten des Übersetzens vorliegt, der nicht den üblichen Normen entspricht.

Aus semiotischer Perspektive spricht nichts gegen die Möglichkeit, dass der Übersetzungsprozess prinzipiell niemals zu einem Ende kommt. Denn jede Übersetzung kann ihrerseits wiederum zum Ausgangspunkt für einen erneuten Übersetzungsvorgang werden, wie Dollerup festhält:

> There is, in principle, no finality in this process, translations of the same text can continue indefinitely, not only within the same binary pair, but also between languages and cultures. […][165]

Die prinzipielle Unabgeschlossenheit jedes Übersetzungsprozesses ist eine wichtige Stellschraube, mit der beim wilden Übersetzen gespielt werden kann. Dabei hat die Vorstellung einer endlos fortgesetzten Übersetzungskette eine konzeptionelle Paral-

163 Dass eine Übersetzung über eine oder gar mehrere Zwischensprachen hinweg stattfindet, kommt zumindest bei entlegeneren Ausgangs- und Zielsprachen keinesfalls selten vor. Solche Übersetzungen aus zweiter Hand (Stackelberg 1984) stellen insbesondere historisch gesehen eine wichtige Praxis dar, die die Erstrezeption vieler Texte überhaupt erst möglich machte (Forschungsüberblick bei Plack 2015, 23–30; vgl. auch die kommentierte Bibliografie von Graeber und Roche 1988, welche die Vermittlerrolle deutlich macht, die die französische Sprache bei der Übersetzung von englischen Texten ins Deutsche gespielt hat).

164 So ganz offiziell die UNESCO 1977, Abs. 14c: »en règle générale, la traduction doit se faire à partir de l'original, le recours à la re-traduction devant être limité aux cas où cela est absolument indispensable«. Wegen der größeren Abweichungen vom Ausgangstext, die Übersetzungen von Übersetzungen zwangsweise mit sich bringen (Dollerup 2000, 23), gelten sie als minderwertig, vgl. Washbourne 2013, 609: »Many scholars […] scorn T2 practices as not belonging properly to translation. […] Depending on the critic or reviewer, T2 is figured either as a cryptozoological curiosity or as a shameful pathology […]«. In jüngster Zeit gibt es starke Bemühungen, die Konstellation neu zu bewerten, vgl. Massardier-Kenney 2015, 73, die betont, dass die mehrfache Übersetzung das literarische Potenzial eines Textes immer wieder aufs Neue aktualisiert.

165 Dollerup 2000, 23

lele in der Idee der unendlichen Semiose bei Charles Sanders Peirce.[166] Im dreistelligen Zeichenmodell von Peirce löst jedes Zeichen einen dynamischen Prozess der Interpretation (Semiose) aus, der als Produkt selbst wieder einen Zeichenträger hervorbringt, der sich in seiner formalen Struktur vom ursprünglichen Zeichen nicht unterscheidet.[167] Daher kann daraus wieder ein neues Zeichen hervorgehen, ohne dass es eine Bedingung gäbe, wann dieser Prozess zu einem Ende kommen würde. Aus der Schleifenstruktur, die der Peirce'schen Zeichendefinition inhärent ist, folgt, dass die Semiose potenziell unendlich oft fortgesetzt werden kann.[168] Die Idee der unendlichen Semiose erweist sich als logische Konsequenz aus Peirces Annahme, dass jedes Zeichen durch nichts anderes erläutert werden kann als durch den Rückgriff auf mindestens ein anderes Zeichen.

> Mit anderen Worten, um die Bedeutung eines Zeichens zu bestimmen, muß man es durch ein anderes Zeichen oder Zeichen-Ensemble ersetzen, das seinerseits durch ein anderes Zeichen oder Zeichen-Ensemble interpretiert werden kann, und so weiter *ad infinitum*.[169]

In Peirce' Interpretationsprozess gibt es keinen Punkt, an dem dieser Prozess zu einem logischen Ende kommt.[170] Jedes Zeichen hat das Potenzial zu einer unendlichen Semiose.[171] Bei Peirce finden sich diverse Formulierungen, die den Zeichenin-

---

166 Peirce unterscheidet in seiner eigenen Terminologie zwischen Repräsentamen, Interpretant und Objekt. Diese stehen einem irreduziblen triadischen Verhältnis zueinanderstehen, vgl. CP 2.228: »Ein Zeichen oder Repräsentamen ist etwas, das für jemanden in gewisser Hinsicht oder Fähigkeit für etwas steht. Es wendet sich an jemanden, d. h. erzeugt im Geist dieser Person ein äquivalentes Zeichen oder vielleicht ein mehr entwickeltes Zeichen. Das Zeichen, welches es erzeugt, nenne ich den Interpretanten des ersten Zeichens. Das Zeichen steht für etwas, sein Objekt. Es steht für dieses Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern im Hinblick auf eine Art Idee.« Allerdings gibt Peirce für dieses grundlegende Zeichenmodell vielfältige Definitionen, die sich seiner im Laufe der Zeit dynamisch entwickelnden Theorie anpassen (Nöth 2000, 62).

167 Nöth 2000, 62.

168 Atkin 2015, 136.

169 Eco 2006, 100; vgl. auch Volli 2002, 29–30: »Der Interpretant ist das, was die Deutung eines Signifikanten erst ermöglicht, und dabei selber ein Signifikant ist, der zum Verständnis wiederum einen neuen Interpretanten erfordert.«

170 Schönrich 1990, 109–110.

171 Man kann sich Peirces Idee der unendliche Semiose mit den nicht enden wollenden Fragen eines kleinen Kindes vor Augen führen: »Was ist das da oben?« – »Das ist ein Flugzeug« – »Und was ist ein Flugzeug« – »Eine Maschine, die fliegen kann« – »Aber was ist eine Maschine?« etc. etc. Die Antwort auf die Frage führt zur Erklärung einen neuen Begriff ein, nach dessen Bestimmung erneut gefragt werden kann. ›Erwachsene‹ sind gegenüber diesem semiotischen Sachverhalt längst abgestumpft und finden das insistierende Nachfragen der Kinder nervig. Im Alltag hat diese schwindelerregende Folge keine direkten Konsequenzen, man lässt die Kette der Bestimmungen einfach abbrechen.

terpretationsprozess (*sign interpretation*) als eine Art von Übersetzung (*translation*) charakterisieren,[172] wobei die beiden Bezeichnungen als weitgehend austauschbar behandelt werden.[173] Trifft dies zu, ließe sich das allgemein-semiotische Konzept von ›Übersetzung‹ als Zeicheninterpretation, das Peirce formuliert, auch auf alle Arten des Übersetzens von Sprache anwenden.[174] Genau diese Ableitung hat Roman Jakobson im Aufsatz *Linguistic Aspects of Translation*, vorgenommen. Darin führt er alle Formen des Übersetzens – inklusive des herkömmlichen Übersetzens zwischen zwei Sprachen – direkt auf Peirce' Konzept der Semiose zurück:

> For us, both as linguists and as ordinary word-users, the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign, especially a sign ›in which it is more fully developed,‹ as Peirce, the deepest inquirer into the essence of signs, insistently stated.[175]

Dabei geht es um den Versuch, den Prozess des Übersetzens so basal wie möglich in einer allgemeinen Zeichenkonstellation zu verankern. Dieser fundamentale Zeichenprozess, die Angabe der Bedeutung eines Zeichens durch den Rückgriff auf ein anderes Zeichen, wird damit zum allgemeinen Muster, unter das alle Formen des Übersetzens fallen, womit auch sie – analog zur unendlichen Semiose – immer wieder aufs Neue wiederholt werden können.

Derrida hat in der unendlichen Semiose eine Konstellation entdeckt, die der von ihm angestrebten »Dekonstruktion des transzendentalen Signifikats« nahekomme. Wenn jedes Zeichen zu seiner Bestimmung auf ein anderes Zeichen verweist, so gilt für ihn: »Die Identität des Signifikats mit sich selbst verbirgt und verschiebt sich

---

172 Liszka 1996, 24–25 mit diversen Belegstellen: »The interpretant can be understood in its most generous sense as the *translation* of a sign: ›a sign is not a sign unless it translates itself into another sign in which it is more fully developed.‹ (CP 5.594); ›meaning … [is] in its primary acceptation the translation of a sign into another system of signs‹ (CP 4.127); ›the meaning of a sign is the sign it has to be translated into‹ (CP 4.132); ›there is no exception to … the law that every thought-sign is translated or interpreted into a subsequent one …‹ (CP 5.284)«.

173 Gegen diese Gleichsetzung von Zeicheninterpretation und Übersetzung wendet sich Eco 2006, 270. Er besteht darauf, Peirce habe an den entsprechenden Stellen Übersetzung nur im »übertragenen Sinne […] – nicht als Metapher, sondern als *pars pro toto* (in dem Sinne, daß er *Übersetzung* als Synekdoche für *Interpretation* nimmt)« gebraucht. Damit habe er ein evidentes Beispiel dafür gefunden, wie mit »verschiedenen Zeichensystemen dasselbe zu sagen versucht wird«, eine Fähigkeit, die auch für jeden anderen Versuch kennzeichnend sei, die Bedeutung eines Satzes zu klären (Eco 2006, 270–271).

174 Gorlée 1994, 153: »For him [i. e., Peirce, J. T.], Translation is the same as sign interpretation, and sign interpretation is translation. Peirce's concept of translation being of a general sign-theoretical nature, it is wholly applicable to the different kinds of translation involving language, without however being identical with it.«

175 Jakobson 1959, 232–233.

unaufhörlich« (Derrida 1974, 87).[176] Diese permanente *différance*, die der unendlichen Semiose eingeschrieben ist, entspricht der sprachlichen Differenz, die bei jedem Übersetzungsprozess aus der Inkongruenz der beiden Zeichensysteme entsteht. Wird das Übersetzen mehrfach wiederholt, so resultiert daraus eine Abweichung zum Ausgangstext, die sich stetig vergrößert, besonders dann, wenn nach dem ersten Übersetzungsvorgang kein Abgleich mit diesem mehr stattfindet, der ein Korrektiv darstellen könnte. Die Abweichungen wirken kumulativ, sodass die Versionen immer stärker divergieren.[177] Stellt man in Rechnung, dass jeder Übersetzungsprozess verlustbehaftet und unscharf ist, ist eine Bedeutungsdrift und eine Pluralisierung des Sinns zwingend zu erwarten. Das wiederholte Übersetzen kann sich von der ursprünglichen Bedeutung des Zeichens lösen und eine hermetische Abdrift (*deriva ermetica*) produzieren,[178] die durch assoziative Beziehungen von einem Zeichen zum nächsten führt.[179] Die zulässigen Prinzipien, mit denen man von einem Begriff zum nächsten gelangen kann, können sich je nach Kontext unterscheiden: Zu Synonymie und semantischem Übersetzen kommen diverse Varianten der Ähnlichkeit sowohl auf Signifikanten- wie auf Signifikatseite.[180] Wird dieser Prozess der Transformation nach den Prinzipien der hermetischen Abdrift mehrfach wiederholt, ergeben sich dabei lange Ketten von Zeichen, deren Ausgangs- und Endpunkte nichts mehr miteinander zu tun haben, sondern nur nach dem Prinzip

---

176 Eco tritt dieser Interpretation entgegen, indem er darlegt, dass die unendliche Semiose in der ursprünglichen Konzeption von Peirce eine finale Bestimmung zwar niemals erreiche, aber doch asymptotisch auf einen einzelnen Punkt hin konvergiere: »Im Verlauf der unbegrenzten Semiose nähert die Interpretation sich, wenngleich asymptotisch, dem endgültigen logischen Interpretanten; und in einem bestimmten Stadium des Interpretationsprozesses hat man eine bessere Kenntnis des Inhalts des Repräsentamens, von dem die Interpretationskette ausgegangen war« (Eco 1990a, 427).

177 In der Terminologie der Übersetzungswissenschaft heißt dies, dass es sich bei diesen Übersetzungen aus n-ter Hand um Aneignungen und nicht um Kontaminationen handelt (Plack 2015, 121). Nimmt eine Instanz mehrere Übersetzungsschritte nacheinander vor, bedingt dies, dass das Original nach dem ersten Übersetzungsvorgang vergessen gehen muss, da die Verfremdung letztlich auf dem Effekt der ›Stillen Post‹ zwischen den einzelnen Texten basiert.

178 Die deutsche Übersetzung »*Ab*drift« bedeutet eine entscheidende Pejoration im Vergleich zum italienischen *deriva ermetica* wie auch zur englischen Übersetzung *hermetic drift*, da die Silbe ›ab‹ einen Urzustand hypostasiert, von dem eine Abweichung stattfindet.

179 Eine Definition der hermetischen Abdrift als einer Sonderform des ›konnotativen Metaplasmas‹ findet sich in Eco 1990a, 428; eine ausführliche kulturhistorische Herleitung der Konstellation liefert Eco in 1990a, 59–79.

180 Als Beispiel für die Operationen der hermetischen Abdrift verweist Eco 1990a, 91–92 auf Rossellis Traktat (1579) zur rhetorischen Mnemotechnik aus dem 16. Jahrhundert, das mehr als ein Dutzend unterschiedlicher Modi aufzählt, mit denen eine Korrelation zwischen einem zu erinnernden Gedanken und einer *imago agens* hergestellt werden kann.

der Familienähnlichkeit verbunden sind.[181] Sie haben überhaupt keine gemeinsamen Eigenschaften, besitzen aber Mittelglieder, mit denen sie jeweils einige Eigenschaften teilen. Zur vollen Ausprägung kommt die hermetische Drift, wenn der Übersetzungsvorgang nicht nur mehrfach wiederholt wird, sondern wenn die verschiedenen Verfahren des wilden Übersetzens, die dieses Kapitel einzeln herausarbeitet, miteinander kombiniert werden. Während diese Abdrift beim regulären Übersetzen ein Problem darstellt,[182] ist damit im potenziell unendlich oft wiederholten Übersetzungsprozess ein Modell freier und zugleich genuin sekundärer Bedeutungsgenerierung angelegt.

Neben dem wiederholten Übersetzen eines Texts in Serie können wilde Übersetzungsoperationen auch durch das mehrfache parallele Übersetzen eines Texts (oder von Abschnitten daraus) hervorgebracht und sichtbar gemacht werden. Dies gilt insbesondere dann, wenn ein Element in der Ausgangssprache – sei es ein Wort oder auch ein ganzer Satz –, mehrfach nacheinander übersetzt wird, sodass im Zieltext mehrere Übersetzungsvarianten direkt nebeneinander versammelt werden. Während es nicht ungewöhnlich ist, dass ein Text von unterschiedlichen Übersetzer:innen mehrfach übersetzt wird,[183] stellt das wiederholte Übersetzen einzelner Abschnitte in einem einzigen Text einen Verstoß gegen die Konvention des regulären Übersetzens dar, jedes Wort und jeden Satz des Ausgangstexts nur genau einmal zu übersetzen, um den Charakter des Texts nicht grundlegend zu verändern.[184] In

181 Mit dem Prinzip der hermetischen Semiose kann man, selbst wenn man nur in einer Sprache wie der Englischen verbleibt, in nur sechs Schritten vom Zapfen zu Plato gelangen: »peg – pig – bristles – bristle – brush – Mannerism – Idea – Plato«, vgl. Eco 1990b, 3.

182 Dollerup 2000, 23: »No matter how we define errors or deviations, it is clear that in written public translations, each translator using relay will normally add new deviations to those made by predecessors in the chain. In relation to the original, there is thus a cumulation of deviations every time a work is relayed. […] Conversely, relay is indeed a major source of deviations in written translation.«

183 Mehrere Übersetzungen desselben Textes sind im regulären Übersetzungsbetrieb keine Seltenheit, so gibt es von William Shakespeares *Hamlet* rund 175 Editionen mit deutschsprachigen Übersetzungen und Bearbeitungen (Blinn und Schmidt 2003, 14, vgl. auch 109–126 mit einer Bibliografie der Texte. Solche ›Neuübersetzungen‹, die aus publizistischen Gründen entstehen, werden meist damit begründet, dass gewisse Aspekte früherer Übersetzungen verbessert werden sollen (Bereza 2009, 261).

184 Diese Regel ist so selbstverständlich, dass sie in der translatologischen Literatur kaum je explizit aufgeführt wird. Schlägt man in einem englisch-deutschen Wörterbuch ein beliebiges Wort nach, so ist die Chance groß, mehrere Varianten anzutreffen, mit denen das Wort wiedergegeben werden kann. Wenngleich in der Regel nicht alle diese Vorschläge im gegebenen Kontext tatsächlich passen, gibt es doch fast immer mehrere Formulierungen, die zur Übersetzung einer Äußerung

wilden Übersetzungen bringt dieses Vorgehen aber interessante Effekte mit sich, weil durch die unterschiedlichen Übersetzungsvarianten, die gleichwertig nebeneinanderstehen, der lineare Fortgang des Texts unterbrochen wird. Selbstverständlich lässt sich fast jedes Wort, fast jeder Satz eines Texts sinnvoll auf mehrere Arten übersetzen. Soll beim Übersetzen jedoch die lineare Folge des Ausgangstexts erhalten bleiben, so muss aus der Auswahl an möglichen Formulierungen notwendigerweise eine Selektion vorgenommen werden.[185]

Beim wilden Übersetzen kann diese Richtlinie übertreten werden, was verschiedene Möglichkeiten für wilde Übersetzungsvorgänge bietet: Das mehrfache Übersetzen ein und desselben Textabschnitts hat den Effekt, dass das Publikum eine gesteigerte Vertrautheit mit dem Text erlangt, denn die ausgiebigen Wiederholungen erzwingen eine intensive Lektüre des Texts. Diese Redundanz an Information bietet die Möglichkeit zur immer größeren Abweichung und ermöglicht ein selbstzweckhaftes Spiel mit der Sprache. In dieser Logik kann sich das Übersetzen mehr und mehr von semantischen Aspekten abwenden, um alternative, möglicherweise weniger zentrale Elemente des Ausgangstexts wiederzugeben. Dies begünstigt den Einsatz von alternativen Übersetzungsverfahren, die etwa der elokutionären Ausgestaltung der Texte eine zentrale Rolle einräumen und erlaubt es, die Varianz zwischen den Übersetzungsvarianten ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen. Überdies wird durch die Markierung von Übersetzungsvarianten der Lesefluss gestört, wodurch sich die Übersetzerinstanz bemerkbar macht. Dem Publikum wird damit unmöglich gemacht, sich weiter der Illusion hinzugeben, tatsächlich das Original zu lesen.[186]

Schließlich wird das argumentative oder narrative Syntagma unterbrochen, indem bei mehrfacher Wiederholung eines einzigen Elements ein umfangreiches Paradigma mit unterschiedlichen Übersetzungsvarianten aufgefächert wird. Während eine solche Repetition auf der Inhaltsebene sinnentleerend wirkt, erhält die Materialität der Textoberfläche verstärkte Aufmerksamkeit. In besonders exzessiver Weise wird dieses Verfahren in Johann Fischarts *Geschichtklitterung* angewendet, in der einzelne Wörter oder Ausdrücke teils in mehr als zehn Varianten wiedergegeben werden.[187] All dies sind Effekte, die mit der kommunikativen

---

gewählt werden können. Zwischen diesen möglichen Varianten muss bei der Übersetzung eine Entscheidung getroffen werden, um damit die finale Fassung hervorzubringen.

185 Ambiguitäten im Ausgangstext angemessen wiederzugeben, stellt eine Herausforderung im Übersetzungsprozess dar. Deshalb gibt es Übersetzungen, die mit Fußnoten operieren, um auf unübersetzbare Ambiguitäten und Varianten hinzuweisen, bei gleichzeitigem Bemühen von Übersetzer:innen, eine einzige Formulierung als finale Fassung zu präsentieren.

186 Vgl. dazu die Ausführungen von Venuti 1995 zur Unsichtbarkeit des Übersetzers, siehe S. 63.

187 Siehe S. 260–266.

Funktion des Übersetzens nur wenig zu tun haben und dadurch den Übersetzungsprozess selbst zum Thema machen.

Das mehrfache Übersetzen eines Texts eignet sich in besonderer Weise dazu, Probleme des Übersetzens zu reflektieren und die Grenzen dessen, was Übersetzen ist, experimentell auszuloten. Exemplarisch für dieses Vorgehen ist Douglas Hofstadters Buch *Le Ton beau de Marot* (1997), das nicht weniger als 72 Übersetzungen von Clément Marot Gedicht *A une Damoyselle malade* (1537)[188] enthält und das am Beispiel dieser Übersetzungsversuche nach den Bedingungen des Übersetzens im Speziellen und den Möglichkeiten des Verstehens im Allgemeinen fragt.[189]

Das Gedicht von Clément Marot (1496–1544) aus dem Jahr 1537 ist an die knapp zehnjährige Jeanne d'Albret de Navarre (1528–1572) gerichtet, die offenbar erkrankt war. Die 28 dreisilbigen Verse mit Paarreim und Betonung auf der letzten Silbe beginnen und enden mit einer direkten Ansprache an das kranke Mädchen – »Ma mignonne« – und formulieren spielerisch den Wunsch auf gute und schnelle Genesung.[190] Das Spektrum der Übersetzungen ist breit. Die erste Version zielt ganz auf denotative Äquivalenz ab.[191] Hofstadter – der bei der Überset-

188 Das Gedicht von Clément Marot (1496–1544) aus dem Jahr 1537 ist an die damals zehnjährige Jeanne d'Albret de Navarre (1528–1572) gerichtet, die offenbar erkrankt war. Die 28 dreisilbigen Verse mit Paarreim und Betonung auf der letzten Silbe beginnen und enden mit einer direkten Ansprache an das kranke Mädchen – »Ma mignonne« – und formulieren spielerisch den Wunsch auf gute und schnelle Genesung (vgl. Hofstadter 1997, 1a).

189 Die Übersetzungen dieses Gedichts, die in *Le Ton beau de Marot* versammelt wurden, stammen nicht alle von einer einzelnen Person, stattdessen hat sich um Hofstadter ein ganzes Kollektiv von Übersetzerinnen und Übersetzern um sich geschart. Nach groben Kategorien gebündelt, stehen die Übersetzungen allerdings nicht für sich allein, sondern nehmen Bezug auf andere Fassungen. Themen und Verfahren werden unter den Übersetzenden geteilt, Entwürfe gegenseitig überarbeitet und verbessert. Experimentiert wird mit Übersetzungsketten, bei denen der Text zuerst ins Deutsche oder Italienische und erst dann ins Englische übersetzt wird (Hofstadter 1997, 50a–54b), aber auch mit maschinellen Übersetzungen (Hofstadter 1997, 65a–67b) sowie mit der Übersetzung einer Person, die weder die Ausgangs- noch die Zielsprache beherrscht (Jiaying, Zhang: *My Trasure.* In: Hofstadter 1997, 68b).

190 Marot, Clément: *A une Damoyselle malade*, zit. n. Hofstadter 1997, 7b: »Ma mignonne, | Je vous donne | Le bon jour ; | Le séjour | C'est prison. | Guérison | Recouvrez, | Puis ouvrez | Votre porte | Et qu'on sorte | Vitement, | Car Clément | Le vous mande. | Va, friande | De ta bouche, | Qui se couche | En danger | Pour manger | Confitures ; | Si tu dures | Trop malade, | Couleur fade | Tu prendras | Et perdras | L'embonpoint. | Dieu te doint | Santé bonne | Ma mignonne«.

191 Hofstadter 1997, 2b: » My sweet | I bid you | A good day; | The stay | Is prison | Health | Recover | Then open | Your door, | And go out | Quickly, | For Clément | Tells you to. | Go, indulger | Of thy mouth, | Lying abed | In danger, | Off to eat | Fruit preserves; | If thou stay'st | Too sick, | Pale shade | Thou wilt acquire, | And wilt lose | Thy plump form. | God grant thee | Good health, | My sweet.«

zung poetischer Texte auf die Wiedergabe der formalen Eigenheiten großen Wert legt[192] – bezeichnet diese Version als Krücke, weil sie der sprachlichen Form der Vorlage überhaupt keine Beachtung schenkt.[193] Es folgen Übersetzungen, die sich an unterschiedlichen inhaltlichen und formalen Zielen und Vorgaben orientieren, die teils deutlich an die *contraintes* von Oulipo erinnern.[194] Durch die permanente Wiederholung ergibt sich eine Fokussierung auf die elokutionäre Dimension dieser Texte, was die Übersetzungen in *Le Ton beau* zu einem translatorischen Pendant von Raymond Queneaus *Stilübungen* macht.[195] Experimentiert wird unter anderem mit Übersetzungsketten (bei denen das französische Gedicht zuerst ins Deutsche oder ins Italienische[196] und erst dann ins Englische übersetzt wird), mit maschinellen Übersetzungen und ihren Fehlern[197] sowie mit der Übersetzungstätigkeit einer

---

192 Hofstadter zählt eine ganze Reihe von formalen Eigenschaften auf, die seiner Meinung nach für die Gestalt des französischen Gedichts so wesentlich sind, dass sie in einer Übersetzung zwingend erhalten werden müssen. Dazu gehören die Zahl der Verse und der Silben pro Vers, die Verteilung der Betonung, die Reimstruktur, der Wechsel von formaler zu informaler Rede innerhalb des Textes, die Wiederholung des Eingangsverses am Ende sowie die Nennung des Autornamens (Hofstadter 1997, 1a). Die laut Hofstadter interessanteste formale Eigenschaft des Gedichts, die subtile Verschränkung von syntaktischer Struktur und Reimstruktur, bei der jeweils zwei nicht miteinander reimende Zeilen einen Aussagesatz bilden, fehlt jedoch in dieser initialen Charakterisierung des Textes (Hofstadter 1997, 11a).

193 Hofstadter 1997, 2a: »Facing this page is as bland, boring, and literal a translation of Marot's poem as could ever be imagined. In it, no attempt whatsoever has been made at rhyme, rhythm, or any other aspect of form. It is so weak that, I must say, I hesitate even to apply the term ›translation‹ to it. Its sole *raison de naître* was to provide a ›crib‹ — a clear line-by-line gloss of the poem — for people who speak little or no French, and also to clarify, for speakers of modern but not old French, a few obsolete terms.«

194 So mag es nicht zu erstaunen, dass eine der wenigen literaturwissenschaftlichen Publikationen über dieses Buch in einem Sammelband erschienen ist, der sich dezidiert mit der Übersetzung von oulipotischen *contraintes* beschäftigt, vgl. Bellos 1998.

195 Queneau 1947 (Übers: Queneau 1990). Die *Stilübungen* sind allerdings vollständig monolingual.

196 Zusammengefasst in der Sektion *Hall of Mirrors* finden sich Übersetzungen des Gedichts ins Italienische, Deutsche und Russische von unterschiedlichen Übersetzer:innen, die allesamt von Hofstadter (im Falle des Russischen mithilfe einer englischsprachigen Glosse der Übersetzerin) ein weiteres Mal ins Englische übertragen wurden. Die ausdrücklich genannte Absicht ist es jeweils, diese Texte einem englischsprachigen Publikum zugänglich zu machen. Dadurch, dass die Übersetzungen jedoch die Wiedergabe von Form-Aspekten durchwegs hoch gewichten, passiert auch in diesem zweiten Übersetzungsschritt jeweils entscheidendes, sodass Hofstadter zwei sehr englische Übersetzungen der italienischen Übersetzung präsentiert (Hofstadter 1997, 50a–54b).

197 Hofstadter 1997, 65a–67b, benutzt zu diesem Zweck Maschinenübersetzungssoftware der frühen Neunzigerjahre wie Systran, Globalink Translation System oder Candide. Diese Programme produzierten Fehler, die Hofstadter wegen ihrer Kreativität heraushebt: »The line *Et qu'on sorte* […] was apparently too hard for Systran to parse, so it backed off a little and settled for translating just

Person, die weder Ausgangs- noch Zielsprache beherrscht und nur mit Wörterbüchern ausgestattet ist.[198] Das mehrfache Übersetzen ein und desselben Texts hat den Effekt, dass das Publikum eine gesteigerte Vertrautheit mit dem Text erlangt, denn die ausgiebigen Wiederholungen erzwingen eine intensive Lektüre des Texts. Diese Redundanz bietet die Gelegenheit zu immer größeren Abweichungen. Ein Extrembeispiel stellt die Fassung mit dem Titel *Goldilocks* dar. Diese reproduziert die formale Gestalt des Ausgangstexts, macht aus der aufmunternden Ansprache an die kranke Prinzessin jedoch eine Anfeuerungsrede an eine Boxerin.[199] Diese ›Übersetzung‹ ist nur noch über idiosynkratische Assoziationen im Sprachmaterial mit dem Ausgangstext verbunden. So wird aus »Va, friande«[200] die Formulierung »You, ya vamp — | You're his champ!«,[201] was aus der kranken Adeligen einen boxenden Vamp macht. Dabei entsteht das englische Wort ›vamp‹ durch eine homografische Übersetzungsoperation aus dem französischen ›va‹. Diese Operation wird durch das vorangestellte, umgangssprachliche Personalpronomen ›ya‹ verstärkend wiederholt, insofern ›ya‹ und ›va‹ grafisch fast identisch sind. Die Materialität der Zeichen wirkt sich in dieser wilden Übersetzungsoperation direkt auf die Semantik des entstehenden Texts aus.

Übersetzen hat in Hofstadters Buch eine doppelte Funktion: Die Übersetzungsversuche dienen Hofstadter für seine theoretischen Überlegungen als Anschauungsmaterial. Zugleich aber handelt es sich um ein selbstzweckhaftes Spiel mit der Sprache; die verschiedenen Fassungen gewinnen in ihrem spielerischen Ausloten der Grenzen des Übersetzens allerdings eine Eigendynamik und stimulieren die Freisetzung kreativer Energien, die das hierarchische Verhältnis zwischen Autor

---

one word of it: *sorte* (›get out‹). But *sorte* is not only a subjunctive verb; it is also a plain old noun, meaning ›sort/type/variety‹. And thus: ›Kind‹. Kind of weird, eh wot? Actually, *very* weird — so weird that I myself could never have dreamt up such bizarre mistakes.«

198 Jiaying, Zhang: *My Trasure,* in: Hofstadter 1997, 68b. Hofstadter charakterisiert die Übersetzerin als Chinesin, die frisch in den USA angekommen sei und – abgesehen von der Kenntnis der lateinischen Schrift – kaum Englisch und überhaupt kein Französisch verstanden habe und darum die Übersetzung mithilfe von diversen Wörterbüchern versuchte. In drei Stunden Arbeit habe sie eine Übersetzung produziert, die ungefähr so gut sei wie die Versionen der Übersetzungsmaschinen.

199 Hofstadter, Douglas: *Goldilocks*. Hofstadter 1997, 43b: »Goldilocks, | Feisty fox, | You're a pip, | Whom the grippe, | Sad to say, | Has in Sway. | Gotta fight! | With a right | To the chin, | Babe you'll win! | No kid gloves! | Clement loves | You, ya vamp — | You're his champ! | Champs must eat; | Whimpy wheat | Bread's a sham, | Without jam! | Go gain brawn, | Champs chomp on | Jelly dough- | nuts; they go | Nuts for pies | (Your top prize- | fighters do). | As for you, | Box that pox, | Goldilocks!«

200 Marot: *A une Damoyselle malade,* zit. n. Hofstadter 1997, 7b.

201 Hofstadter, Douglas: *Goldilocks*. Hofstadter 1997, 43b.

und Übersetzer insofern infrage stellen, als Douglas Hofstadter in seiner Übersetzung Clément Marots Vorname durch seinen eigenen ersetzt.[202]

Für Übersetzungsoperationen gibt es grundsätzlich keinen Abschluss. Jede Sequenz kann noch ein weiteres Mal übersetzt werden, und zwar auf vielfältige Weise: in unterschiedliche Sprachen und nach unterschiedlichen Prinzipien. Diese rekursive Selbstreferenzialität, die dem Übersetzen eigen ist, hat in regulären Übersetzungskonstellationen keinen Platz. Für den literarischen Einsatz hat dies weitreichende Konsequenzen, denn die rekursive Anwendung von Übersetzungsoperation auf den übersetzten Text selbst wird möglich. Der literarische Text beginnt, sich selbst zu übersetzen. Damit ist gemeint, dass der Übersetzungsvorgang selbst im Text inszeniert wird, insofern eine sprachliche Einheit zusammen mit ihrer Übersetzung wiedergegeben wird. Denn anders als bei regulären Übersetzungen ist es in einem literarischen Text möglich, nicht nur das fertige Produkt einer Übersetzung, sondern verschiedene Stufen im Übersetzungsprozess zugleich zu präsentieren. Dies führt nicht nur zu hybriden und mehrsprachigen Texturen, sondern hat die Funktion, dass die Übersetzungsprozesse thematisch und damit zum Gegenstand poetologischer Reflexionen werden. Diese selbstreflexive Inszenierung des Übersetzungsvorgangs im Text findet sich sowohl bei Johann Fischart, der Komposita bildet, die ihre wilde Übersetzung in sich tragen[203] als auch bei Arno Schmidt, bei dem englischsprachige Exzerpte, vorrangig aus dem Werk Edgar Allan Poes, direkt in den Text integriert und sodann zum Ausgangspunkt für Übersetzungsoperationen werden.[204] Damit wird der literarische Text zur Bühne für Übersetzungsvorgänge unterschiedlichster Art.

Die bislang vorgestellten Verfahren zielen darauf ab, Umstände zu finden, unter denen spontan ablaufende wilde Übersetzungsoperationen mit besonders hoher Wahrscheinlichkeit stattfinden, und deren Produkte dann in literarischen Texten so einzusetzen, dass ihre poetischen Qualitäten zur Geltung kommen. Statt auf unwillkürliche wilde Übersetzungen zu setzen, besteht die alternative Möglichkeit, die Prozesse, die beim wilden Übersetzen spontan ablaufen, gezielt nachzubilden. Ist eine solche strukturelle Nachahmung der spontanen Prozesse erfolgreich, so entstehen literarische Texte mit ähnlichen formalen Eigenschaften und sprachlichen Charakteristiken wie bei wilden Übersetzungen im engeren Sinne, während das Verfahren mehr Kontrolle und Gestaltungsmöglichkeiten über den entstehenden Text bietet. Um wilde Übersetzungsoperationen gezielt nachzubilden, müssen

202 Aus »Car Clément« wird dabei »Douglas prays« (Hofstadter 1997, 6b).
203 Siehe S. 272–273.
204 Siehe Kap. III.4.4.

grundsätzlich zunächst die Deutungsprozesse analysiert und verstanden werden, die spontan ablaufen. Dies bringt eine Reihe von Schwierigkeiten mit sich, weil diese Prozesse unsystematisch und idiosynkratisch ablaufen, und stark von individuellen Sprachkenntnissen geprägt sind.

Der Ausgangspunkt des wilden Übersetzens ist, wie im ersten Kapitel dargestellt, die Konfrontation mit einem fremden Signifikanten, der nicht – oder nur unzureichend, allein auf der Basis seiner Bedeutung im Kontext – verstanden wird. Daher gehen wilde Übersetzungen grundsätzlich von der sprachlichen Materialität des Ausgangstexts, das heißt, von den Signifikanten, aus. Wildes Übersetzen zeichnet sich daher dadurch aus, dass es ein alternatives Äquivalenzprinzip verwendet, um den Übergang von einem Ausdruck zu einem anderen zu motivieren.

Während beim regulären Übersetzen die semantische Äquivalenz – d. h. die semantische Gleichwertigkeit zweier Äußerungen unterschiedlicher Sprachen hinsichtlich der übermittelten Aussage[205] – das dominierende Prinzip ist,[206] gehen wilde Übersetzungsoperationen nicht vom Signifikat aus, weshalb die Dimension der Zeichenbedeutung nicht im Zentrum stehen kann. Wenn überhaupt eine Äquivalenz zwischen einem Wort im Ausgangs- und im Zieltext zustande kommt, so muss sich diese über die Materialität des sprachlichen Zeichenträgers begründen.[207]

---

205 Beim regulären Übersetzen wird die semantische Äquivalenz in fast allen Konstellationen primär gesetzt, denn die Orientierung an dieser ermöglicht die Übermittlung von (außersprachlichen) Informationen über die Sprachgrenzen hinweg und entspricht so der kommunikativen Funktion des regulären Übersetzens. Das Feld der semantischen Äquivalenz kann weiter differenziert werden, insofern sich die Bedeutung eines Texts nicht nur durch die Denotation seiner einzelnen Bestandteile, sondern auch durch die Konnotationen und seine pragmatische Funktion etc. konstituiert (Koller 2011, 201). Die meisten Debatten innerhalb der Übersetzungstheorie stellen das grundsätzliche Ziel – die Wiedergabe der Bedeutung eines Textes in einer anderen Sprache – nicht infrage; die grundlegenden Debatten betreffen die konkreten Mittel, wie dieses Ziel am besten umzusetzen ist.

206 Abweichungen vom Prinzip semantischer Äquivalenz gelten bei regulären Übersetzungen nur dann als legitim, wenn Eigenheiten des Ausgangstexts es notwendig machen, andere Aspekte als die Bedeutung zum entscheidenden Merkmal eines Textes zu machen, z. B. bei Nonsense-Literatur. So argumentiert Miorita Ulrich (1997) am Beispiel aus einer Passage aus Lewis Carrolls *Through the Looking Glass* (1872, 91–92), es sei nicht angebracht, das mehrfach wiederholte »Bread-and-butter, bread-and butter« der weißen Königin wörtlich als *pan y mantequilla* ins Spanische zu übersetzen; denn die »Wiederholung der Sequenz *b–r*« (9) habe die Funktion, unverständliches Sprechen (›Brabbeln‹) nachzuahmen, während die denotative Bedeutung der Formel nachrangig sei (13).

207 Stellt die materiale Äquivalenz tatsächliche eine Form der Äquivalenz dar? Oder spräche man, insbesondere bei homophonen Übersetzungen, nicht besser von der materialen Identität oder Ähnlichkeit zweier Texte, die sich aus denselben Buchstaben und Lauten zusammensetzen? Identität ist insofern unzutreffend, als sich aufgrund der unterschiedlichen Phonologie und Orthografie zweier Sprachen selbst bei strikt homophonen Übersetzungen die Textoberfläche verändert: »Mai hart lieb

An die Stelle der semantischen Äquivalenz tritt damit die materiale Äquivalenz.[208] Dieses Äquivalenzprinzip orientiert sich nicht an den Signifikaten, sondern an der lautlichen und grafischen Struktur der Signifikanten; es motiviert und begründet die Herstellung eines Bezugs zwischen zwei Wörtern unterschiedlicher Sprache allein im Rückgriff auf die Ausdrucksseite des Sprachzeichens. Daher impliziert das wilde Übersetzen grundsätzlich eine sprachliche Transformation, die direkt vom Signifikanten des zu übersetzenden Ausdrucks ausgeht.[209] Dies führt dabei zu einer weitgehenden Destruktion des ursprünglichen Sinns. Homonymie und Paronymie, also die Suche nach identischen oder zum Verwechseln ähnlichen Wörtern, sind besonders dafür prädestiniert, eine solche Transformation zu motivieren; zusätzlich werden längere Ausdrücke vielfach in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt. Letztlich kommt dabei jede sprachliche Operation infrage, die aus dem Signifikanten qua wilder Semiose einen anderen sprachlichen Ausdruck assoziativ ableitet. Dabei muss dieser Prozess nicht direkt in die Zielsprache der Übersetzung führen; vielmehr ist es genauso möglich, dass diese Operation auf Wörter in der Ausgangssprache oder in jeder anderen Sprache führt.[210] Dieser erste Schritt, der

zapfen eibe hold«, die ersten Worte von Jandls Oberflächenübersetzung, sind eindeutig nicht *identisch* mit der englischen Zeile »my heart leaps up when i behold« (Jandl 1968, 51). Der Begriff der ›Ähnlichkeit‹ hingegen vermag die strukturelle Gleichsetzung der beiden Fassungen nicht treffend zu fassen. Die beiden Texte sind gleichwertig (äquivalent) in Hinsicht auf einen bestimmten Aspekt: die Struktur ihrer Signifikanten.

208 Bloemen und Sepp 2017, 245 unterscheiden im Handbuch *Literatur und Mehrsprachigkeit* zwischen semantischer und homophoner Übersetzung; das Prinzip der materialen Äquivalenz schließt die homophone Übersetzung mit ein, ist aber weiter gefasst, weil es weitere Operationen (sprachübergreifende Homografie, Paronymie etc.) gibt, die sich an der Gleichwertigkeit der Zeichenträger orientieren.

209 Der Begriff des wilden Übersetzens soll mit der Orientierung am Signifikaten und an der Materialität der Zeichen eng gefasst werden; was auch der Begriffsbestimmung der wilden Semiose bei Aleida Assmann entspricht. Andere Formen des willkürlichen oder assoziativen Übersetzens, die gänzlich im intelligiblen Raum der Semantik verbleiben – man denke etwa an die Umbenennung der Dinge bis zur vollständigen sprachlichen Orientierungslosigkeit in Peter Bichsels Erzählung *Ein Tisch ist ein Tisch* (Bichsel 1969, 21–31) – sind von dieser Definition ausdrücklich ausgenommen. Allenfalls könnte man darüber nachdenken, ob man die wilde Semiose auch auf nichtsprachliche Zeichen ausdehnen könnte: Dann könnten nicht nur Ähnlichkeit in der Lautung und Grafie von Sprachzeichen zur Grundlage einer wilder Semiose werden, sondern auch gewisse ikonische Zeichenbeziehungen wie Ähnlichkeiten in der Gestalt bei Bildzeichen, während symbolische oder komplett beliebige Operationen, die über kein *tertium comparationis* im Signifikanten verfügen, ausgeschlossen bleiben. Auch die Operationen der klassischen Psychoanalyse möchte ich nur dann zum wilden Übersetzen zählen, wenn Aspekte in der Materialität des Zeichenträgers für die Transformation entscheidend sind.

210 Der Begriff ›Falscher Freund‹ *(false friend)* bezeichnet sprachübergreifende Paronyme, die von Übersetzer:innen und Sprachlernenden aufgrund von Ähnlichkeiten mit Wörtern in der eigenen

auf der wilden Semiose basiert, kann beliebig oft wiederholt oder aber mit einer semantischen Übersetzung ergänzt werden, die den Ausdruck in die Zielsprache überführt. Gleichwohl ist es der erste Schritt, der von der Materialität des fremden Sprachzeichens ausgeht, der für das wilde Übersetzen entscheidend ist. Ein klares Beispiel für dieses rekonstruierende Vorgehen findet sich bei Arno Schmidt, der die ›Übersetzungsfehler‹ anderer und deren spezifisches Zustandekommen in seinen Aufsätzen bis ins Detail analysiert und diese Schritte anschließend, um sie zu parodieren und zu verspotten, mit eigenen Beispielen nachahmt.[211]

Die gezielte Suche nach (klanglich) ähnlichen Wörtern in derselben oder in anderen Sprachen im Zuge des Versuchs, die verborgene Bedeutung eines Worts zu erschließen, hat eine frappierende strukturelle Entsprechung in den Verfahren der ›älteren Etymologie‹, die darauf abzielt, die Bedeutung eines Worts zu erschließen. Mit der Bezeichnung ›ältere Etymologie‹ unterscheidet Jost Trier diese Formation von der modernen Etymologie, die als Wissenschaft von der Herkunft und der Geschichte der Wörter versucht, die historischen Veränderungen in Gestalt und Bedeutung eines Worts diachron zu rekonstruieren, und dabei auf Gesetzmäßigkeit im Sprachwandel (Lautgesetze) rekurriert.[212] Im Gegensatz dazu ist die ältere Etymologie synchron ausgerichtet und zielt darauf ab, die wahre Bedeutung eines Worts (gr. τὸ ἔτυμον: das Wahre) zu ermitteln. Zu diesem Zweck sucht sie nach Ähnlichkeiten mit anderen Wörtern in derselben oder anderen Sprachen und stellt auf dieser Basis zwischen diesen Wörtern Bezüge her. Stefan Willer charakterisiert Etymologie schlicht als »Theorie und Praxis eines Sprachdenkens, das mit den Ähnlichkeiten zwischen den Wörtern zu tun hat«[213] und konkretisiert:

> Der etymologische Weg von einem Wort aufs andere legitimiert sich dabei über einen möglichst hohen Grad von Evidenz. Diese Evidenz liegt in der Ähnlichkeit der in Beziehung gesetzten Wörter.[214]

Sprache wiederholt verwechselt werden; sie spielen insbesondere in der Übersetzungsdidaktik eine wichtige Rolle; vgl. J. Albrecht 2005, 133–137 und Kubacki 2017, 93: »Falsche Freunde stellen sowohl in der Übersetzungspraxis als auch in der Fremdsprachendidaktik eine gefährliche Fehlerquelle dar. Übersetzer/Dolmetscher, ob Anfänger oder Fortgeschrittene, sind oft geneigt, ein Fremdwort in einer Sprache als analoges Fremdwort in der anderen Sprache zu verwenden, ohne zu wissen, dass es keine echten Entsprechungen sind. So kommt es oft zu Missverständnissen beim Übertragen aus der einen Sprache in die andere«.

211 Siehe Kap. III.2.2.

212 Trier 1972, 816.

213 Willer 2003, 4.

214 Willer 2013, 3.

Aus der Perspektive der modernen sprachwissenschaftlichen Etymologie handelt es sich bei den Resultaten der älteren Etymologie fast durchwegs um sogenannte Volks- oder Pseudoetymologien,[215] die sprachgeschichtlich keine Relevanz behaupten können. Diese negative Einschätzung liegt in den unterschiedlichen sprachtheoretischen Vorannahmen, welche der älteren und der modernen Etymologie zugrunde liegen. Während die moderne Etymologie der These folgt, dass die Beziehung zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat eines sprachlichen Zeichens konventionell und arbiträr ist, geht die ältere Etymologie davon aus, dass das Verhältnis von Wort und Bedeutung grundsätzlich bedeutungsvoll ist. Dabei wird in der Regel unterstellt, die Bedeutsamkeit der Zeichenrelation werde durch die Natur der Sprache selbst ermöglicht oder sie werde durch einen Schöpfer wie den Nomotheten in Platons *Kratylos*[216] oder den biblischen Adam[217] garantiert, der einen privilegierten Einblick in das Wesen der Welt gehabt habe und auf der Basis dieses Wissens den Dingen ihre Bezeichnungen gegeben habe, wenngleich diese wahren Bedeutungen womöglich – etwa durch die babylonische Sprachverwirrung[218] – für immer verloren sind.[219]

Die ältere Etymologie verfügt laut Michel über verschiedene Verfahren, die es erlauben, zwischen einem analysierten Zeichenkörper und seinem angeblichen Ursprung, dem Etymon, eine Verbindung herzustellen.[220] Ein solcher Bezug kann insbesondere dann hergestellt werden, wenn die beiden Signifikanten eine große Ähnlichkeit aufweisen und sich nur in einzelnen Lauten respektive Buch-

215 Zur Volksetymologie vgl. H. Schwarz 2001, 1110; aus linguistischer Perspektive die Monografie von Olschansky 1996.

216 Platon, Crat., 388e 1–4, 389a 2–5, dazu Eckl 2003, 117–119, vgl. auch Ademollo 2011 und Sedley 2018.

217 *Gen.* 2,19–20; zur sog. ›adamitischen Sprache‹, vgl. Eco 1994a, 21–22; Trabant 2006, 15–20; die Verbindung von adamitischer Sprachspekulation und der Etymologie in der Frühen Neuzeit rekonstruiert Willer 2003, 37, 53–56.

218 Zum Thema des abendländischen Sprachdenkens im Zeichen der Sprachverwirrung nach Babel immer noch grundlegend ist das mehrbändige Werk von Borst 1957, der in enzyklopädischer Weise alle Belege für die Beschäftigung der Menschheit mit der Entdeckung zusammenträgt, warum Menschen unterschiedliche Sprache sprechen, und der zeigt, wie die biblische Babel-Erzählung zur Zentralstelle im jüdisch-christlichen Denken über die Sprache und ihren Ursprung wird.

219 Genette 1976, 13–45 unterscheidet zwischen dem primären und sekundären Kratylismus: Der primäre Kratylismus nimmt an, das Wissen über die wahre Bedeutung der Wörter sei der Sprache weitgehend unverstellt vorhanden und müsse nur mit den richtigen Verfahren der Etymologie rekonstruiert werden, während der sekundäre Kratylismus zugibt, diesen idealen Urzustand habe es nie gegeben oder er sei durch den Wandel der Zeit oder durch göttliche Strafe wie die Sprachverwirrung nach Babel (*Gen.* 11,1–9) längst verloren gegangen, weshalb es *sub specie tempore* kaum möglich sei, ganz bis zur wahren Bedeutung der Wörter vorzustoßen.

220 Michel 1988, 216.

staben unterscheiden.[221] Ein Beispiel dafür ist die berühmte Herleitung von *homo* (Mensch) in den *Etymologiae* von Isidor von Sevilla: *Homo dictus, quia ex humo est factus*.[222] Dabei wird der erste Vokal durch *immutatio* verändert, das heißt, ein Buchstabe wird durch einen anderen ersetzt. Zusätzlich verweist Isidor auf die Schöpfungserzählung in der Genesis (*Gen.* 2,7), um den inhaltlichen Zusammenhang zwischen Mensch und Erde zu stützen. In diesem Fall wird ein Wort auf ein anderes zurückgeführt.

Die beiden anderen Verfahren erlauben es beide, ein Wort mithilfe von mehreren anderen Wörtern zu etymologisieren. Das eine Verfahren teilt das analysierte Wort in einzelne Silben, um diese Bruchstücke auf andere Wörter zurückzuführen; diesem Muster folgt etwa die im Mittelalter weitverbreitete Etymologie des Worts *cadaver,* das als *caro data vermibus*, d. h. als ›den Würmern gegebenes Fleisch‹, gedeutet wurde.[223] Das letzte Verfahren zerlegt das Wort, das etymologisiert werden soll, gar in seine einzelnen Buchstaben, die als Akronym aufgefasst werden, hinter dem sich mehrere Wörter verstecken.[224] Dabei ist es in der etymologischen Praxis nicht von Bedeutung, aus welcher Sprache das etymologische Material stammt, das zur Interpretation eines Worts herangezogen wird. Dies bedeutet, dass es in der älteren Etymologie problemlos möglich ist, bei einer Analyse Sprachgrenzen zu überschreiten.[225] Dabei gilt es vielfach sogar als akzeptabel, für ein Wort mehrere Etymologien zu finden, die sich auf das Material unterschiedlicher Sprachen stützen.[226] Schließlich weist Michel darauf hin, dass es die ältere Etymologie erlaubt, das Gesetz der sukzessiven Anordnung sprachlicher Zeichen, die Linearität des Texts, zu unterlaufen. Dies ist möglich, weil in Etymologien zwei Aussagen übereinandergelegt werden: Zur normalen Bedeutung des Worts kommt seine implizit mitlaufende etymologische Bedeutung, die darin komprimiert vorhanden ist.[227]

---

221 Michel 1988, 217; zur Beschreibung können die vier rhetorischen Änderungskategorien herangezogen werden, also *adiectio*, *detractio*, *transmutatio*, *immutatio*.

222 Isid. *Etym.* XI,1,4: »Er wird Mensch genannt, weil er aus Erde gemacht ist« (Übersetzung J. T.).

223 Michel 1988, 217, die Etymologie geht demnach auf Papias von Hierapolis (1. Jh.) zurück.

224 Michel 1988, 217. Die Wörter in diesem Akronym bilden laut Michel meistens eine syntaktisch zusammenhängende Aussage.

225 Michel 1988, 218. Die mehrfache etymologische Ableitung eines Worts – selbst wenn dafür Material aus unterschiedlichen Sprachen herangezogen wird – stellt dabei keinen Mangel dar, sondern wird gar angestrebt (Michel 1988, 219).

226 Michel 1988, 219.

227 Michel 1988, 230–231. Michel verweist ausdrücklich darauf, dass es möglich sei, solche Zweitbedeutung mit einer leichten Verfremdung der Wortgestalt zu markieren, was insbesondere in literarischen Kontexten dazu eingesetzt werde, Bedeutungen zu pluralisieren; als »Meister dieser Kunst« nennt Michel Johann Fischart, Abraham a Santa Clara und Arno Schmidt.

Die Verfahren der älteren Etymologie und das Verfahren des homophonen Übersetzens stimmen darin überein, dass beide zwei sprachliche Elemente aufgrund von lautlichen oder grafischen Ähnlichkeiten als (partiell) gleichwertig setzen. Beiden liegt dabei das Prinzip materialer Äquivalenz zugrunde. Im Falle der älteren Etymologie kommt die Annahme hinzu, dass mit dieser materialen Äquivalenz auch Bezüge zwischen den Bedeutungen der beiden Wörter einhergehen.[228] Sowohl bei Johann Fischart als auch bei Arno Schmidt gibt es starke Parallelen zur Vorgehensweise der älteren Etymologie; bei Johann Fischart spielt etymologisches Denken auch auf der diskursiven Ebene eine wichtige Rolle[229] und Arno Schmidts Etymtheorie wird sowohl von Willer[230] als auch von Michel[231] in die Tradition der älteren Etymologie gestellt.

Statt die Vorgänge, die beim wilden Übersetzen stattfinden, nur nachzuahmen, ist auch ein radikal konstruktivistischer Umgang mit den Bedingungen des Übersetzens denkbar. Ein solcher zielt nicht mehr darauf ab, die Eigenheiten des wilden Übersetzens per se wiederzugeben, sondern versucht ganz grundsätzlich, die verschiedenen Prinzipien und Regeln des Übersetzens kreativ zu transformieren und anzupassen. Damit öffnet sich ein weites Feld von gänzlich neuen, spielerischen Vorgehensweisen, die es erlauben, den Übersetzungsprozess in überraschender Weise zu transformieren und dabei interessante Effekte zu produzieren. Dieser kreative Zugriff auf das Übersetzen, der in der experimentellen Lyrik vorherrscht, ist in der Regel stark von den Ideen von Oulipo geprägt und damit dem Prinzip der Spracherweiterung durch formale Zwänge verpflichtet. Dazu werden formale Zwänge *(contraintes)* vom literarischen Schreiben im engeren Sinne auf die Übersetzungskonstellation übertragen, indem spezifische übersetzerische Einschränkungen gewählt werden. Gemeint sind damit nicht nur Übersetzungen von oulipotischen Texten, die die spezifischen *contraintes* des Ausgangstexts auch im Zieltext zu erhalten versuchen – wie die leipogrammatischen Übersetzungen von Georges Perecs *La Disparation* (1969), die, wie die Vorlage, ohne den Buchstaben ›e‹ auskommen,[232]

228 Die Operationen auf der Bedeutungsseite sind in der älteren Etymologie oft komplex, insofern eine Bedeutung nur selten eins zu eins auf einen Begriff angewendet werden kann und zwischen einem Wort und seinem Etymon vielfach metaphorische, metonymische und antiphrastische Beziehungen herrschen (Michel 1988, 221).
229 Grundlegend: Schank 1978; Bulang 2006, 134–142.
230 Willer 2003, 19–20.
231 Michel 1988, 231.
232 Perec 1969; ins Deutsche übersetzt als *Anton Voyls Fortgang* von Eugen Helmé (1986); dazu C. Schmitt 1996, 100, der auf die »Verdoppelung der Zwänge in der Zielsprache Deutsch« hinweist, die der Übersetzer bewusst reflektiert habe; sowie A. Steiner 2001, 186–192 mit diversen Beispielen für eingesetzte Übersetzungsstrategien.

sondern vielmehr Übersetzungen, die für den Übersetzungsvorgang neue *contraintes* aufstellen. Diese *contraintes* können das übersetzerische Äquivalenzprinzip betreffen, auf dessen Basis ein Ausdruck beim Übersetzen durch einen anderen ersetzt werden kann; sie können sich aber auch auf die Umstände beziehen, unter denen ein Übersetzungsprozess stattfindet. Es gibt diverse Möglichkeiten, für den Übersetzungsprozess formale Zwänge zu definieren. Die Mitglieder des literarischen Kollektivs *Outranspo*, kurz für *Ouvroir de translation potencial*, das sich in die Tradition von *Oulipo* stellt und sich kreativen Ansätzen zum Übersetzen verschrieben hat,[233] haben eine differenzierte Aufzählung von über fünfzig verschiedenen *contraintes* einwickelt, die im Kontext von Übersetzungen zur Anwendung kommen können, wobei sie für jedes Verfahren eine Bezeichnung vorschlagen: Das Zerlegen eines Worts in seine Bestandteile und deren semantische Übersetzung trägt dann die Bezeichnung ›Microtranslation‹, während eine ›Polytranslation‹ einen Ausdruck in viele verschiedene Sprachen überträgt.[234] Dabei ist auch die Kombination verschiedener *contraintes* denkbar, was den Schwierigkeitsgrad dieser Operation noch einmal steigern kann.

Auch Homonymie oder Paronymie zwischen den Worten des Ausgangs- und des Zieltexts kann man – wie bereits angedeutet – als *contrainte* auffassen. In diesem Sinne kann man auch die homophonen Übersetzungen, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts[235] in der experimentellen Lyrik als eigenständige literarische Form etablierte,[236] als bestimmte Spielart einer oulipotischen Übersetzungspraxis verstanden werden, die sich dadurch auszeichnet, dass sie sich an einem bestimmten formalen Zwang ausrichtet. Dabei zeichnen sich homophone Übersetzungen, ob von Howard L. Chace,[237] von Louis d'Antin van Rooten,[238] von

---

233 Ouvroir de translation potencial 2019, 287.

234 Ruiz u. a. 2020.

235 Weissmann 2019, 184: »C'est au cours des années 1950 qu'en Europe et aux États-Unis, un certain nombre de poètes a commencé à signer des textes issus de ce procédé.« Dembeck 2017, 250–251 hingegen argumentiert dafür, dass das homophone Übersetzen – nicht als literarische Gattung, sondern als situativ eingesetztes Verfahren – bereits in der antiken und frühneuzeitlichen Komödie eingesetzt wird, wobei es etwa in Plautus' *Poenulus* dazu dient, die mangelnde Sprachkompetenz eines unfähigen Übersetzers zu illustrieren, der in Bedrängnis auf die Klangähnlichkeit als Übersetzungsprinzip zurückgreift (vgl. Plautus 2011, 126–127, dazu Faller 2004, 193). Dasselbe Verfahren findet sich auch in William Shakespeares' *Love's Labour's Lost* (vor 1598), in Andreas Gryphius' *Horribilicribrifax Deutsch* (1663) sowie in den satirischen Texten von Jonathan Swift (Dembeck 2017, 251).

236 Broqua und Weissmann 2019a, 7 sprechen von einem »heteorodox literary genre, falling somewhere between translation and creation«.

237 Chace 1956, vgl. dazu Weissmann 2014b, 297–298.

238 Rooten 1967, vgl. dazu Lukes 2020 und Fraser 2012.

Charles Bernstein[239] und anderen Poeten im Umfeld der experimentellen Zeitschrift L=A=N=G=U=A=G=E,[240] oder auch von Oskar Pastior[241] und Ernst Jandl[242] allesamt dadurch aus, dass das Transformationsprinzip der Homophonie respektive Homografie über die gesamte Länge eines Texts konsequent durchgehalten wird. Für alle diese Texte – ob von *Oulipo* direkt beeinflusst oder nicht – ist das Insistieren auf diesem formalen Zwang charakteristisch, von dem kaum je abgewichen wird. Dies hat zur Konsequenz, dass alle Texte eine Reihe von Charakteristiken teilen, sodass man von einer einheitlichen lyrischen Form sprechen kann: Bei homophonen Übersetzungen handelt es sich meist um kurze Texte, die nur einen einzigen, anderssprachigen und oft kanonischen Prätext zum Ausgangspunkt nehmen und diesen, Wort für Wort, nach einem einzigen Transformationsprinzip umwandeln. Gerade in dieser Einheitlichkeit des Vorgehens zeigt sich die größte Differenz zwischen der homophonen Übersetzung als Gedichtform der experimentellen Lyrik und dem wilden Übersetzen als literarischem Verfahren, das sich zwar auch der Homophonie bedient, diese aber situativ einsetzt und mit anderen Übersetzungsoperationen kombiniert. Trotz dieser Starrheit der homophonen Übersetzung sind die strukturellen Ähnlichkeiten zum wilden Übersetzen derart weitreichend, sodass jede gezielte Rekonstruktion wilder Übersetzungsprozesse auch auf die Möglichkeiten der Homophonie zurückgreifen muss.

239 Bernstein 1998.

240 Bernstein 2012 zur Geschichte dieser experimentellen Literaturzeitschrift.

241 Dembeck 2015, 14–18.

242 Konzise Überblicksdarstellungen über die verschiedenen Verfasser:innen homophoner Übersetzungen gibt Dembeck 2019, 118–121 sowie Dembeck 2015, 9–10.

6 Theoriefazit: Das Konzept des wilden Übersetzens

In diesem ersten Teil wurde das wilde Übersetzen aus der Konfrontation mit einem fremden und unverstandenen Text hergeleitet, als Konzept mit Rückgriff auf Aleida Assmanns Begriff der wilden Semiose definiert und seine grundsätzliche Funktionsweise bestimmt: Wildes Übersetzen hat seinen Ausgangspunkt in der Konfrontation mit der Materialität von Zeichenträgern fremder Sprachen und führt diese durch sprachübergreifende Transformationen, die über Ähnlichkeit vermittelt sind, einer Bedeutung zu.

Anschließend wurde das wilde Übersetzen ins Verhältnis zum herkömmlichen Übersetzungsverständnis gesetzt. Dabei wurde argumentiert, dass wilde Übersetzungen prinzipiell in jedem Übersetzungsprozess auftauchen und dass sich das reguläre Übersetzen gerade in der konsequenten Abgrenzung von diesen konstituiert, insofern wilde Übersetzungen nach dem Maßstab der konventionellen translatorischen Normen als idiosynkratische ›Übersetzungsfehler‹ behandelt und daher aus dem finalen Text wann immer möglich entfernt werden. Wildes Übersetzen als Insistieren auf dem Normverstoß erscheint aus der Perspektive der regulären Übersetzung als Provokation, was es ermöglicht, mit wilden Übersetzungen selbstverständlich gewordene Überzeugungen und Annahmen über das Übersetzen zu hinterfragen. Ebendarum eignet sich das wilde Übersetzen in besonderer Weise für die selbstreflexive Thematisierung von Übersetzungsfragen. Schließlich wurde demonstriert, dass sich das wilde Übersetzen zur Produktion neuer und eigenständiger literarischer Texte in besonderer Weise anbietet, weil sich dadurch eine inhärent mehrdeutige und stark verfremdete Sprachoberfläche erzeugen lässt; und mit welchen literarischen Verfahren es möglich ist, dies in verlässlicher Weise umzusetzen. Anhand erster literarischer Beispiele aus unterschiedlichsten Kontexten wurde aufgezeigt, wie eine solche literarische Verwendung wilder Übersetzungsverfahren aussehen könnte.

In diesem ersten Teil wurde der große argumentative Zusammenhang dieses Buches entworfen. Dieser theoretisch-abstrakte Zugriff auf das Verfahren des wilden Übersetzens ermöglichte es, die Zusammenhänge auf engem Raum zu etablieren. Daher war der Rückgriff auf literarische Texte mit Absicht exemplarisch und geschah immer dann, wenn die Exzerpte ein besprochenes Phänomen zu veranschaulichen vermochten. Zugleich bedeutet dies jedoch, dass historische oder werkimmanente Zusammenhänge dabei nur eine untergeordnete Rolle spielen konnten.

Die beiden folgenden Teile dieses Buches widmen sich dem wilden Übersetzen bei Johann Fischart und Arno Schmidt. Als ausführliche Fallstudien ist es ihr Ziel,

die Konstellation des wilden Übersetzens, die bislang weitgehend ohne historischen Index entworfen wurde, aus zwei unterschiedlichen literaturgeschichtlichen Kontexten und Werkzusammenhängen heraus zu entwickeln. Dies bedeutet, dass sowohl der übersetzungstheoretische Horizont als auch das begriffliche Instrumentarium, das bei der Rekonstruktion herangezogen wird, dem jeweiligen historischen Diskurs entnommen werden sollen.

Dabei stehen die drei Teile nicht in einem hierarchischen, sondern in einem konstellativen Verhältnis zueinander und können unabhängig voneinander gelesen werden. Ausgangspunkt der Fallstudien waren dabei die literarischen Texte mit ihren jeweiligen Besonderheiten. Dies bedeutet, dass die Konstellation des wilden Übersetzens nicht von außen an den Text herangetragen, sondern aus dem gegebenen literarischen Material jeweils von Neuem entwickelt wurde.[243]

Gleichwohl gibt es einige Leitfragen, die für beide Fallstudien prägend waren: Zunächst wurde den impliziten und expliziten Reflexionen über die Vorgehensweise beim Übersetzen besonderes Gewicht eingeräumt, weil es nur schwer möglich ist, die Intentionalität wilden Übersetzens allein aus dem finalen Produkt eines Übersetzungsvorgangs abzuleiten. Zweitens sollte anhand von konkreten Beispielen gezeigt werden, wie der Einsatz wilder Übersetzungsverfahren in der *Geschichtklitterung* und in *Zettel's Traum* funktioniert und wie sich diese Verfahren auf den literarischen Charakter dieser Texte auswirken. Schließlich stellte sich für beide Texte die Frage nach der Funktion des Einsatzes dieser wilden Übersetzungsverfahren mit Blick auf eine inhaltliche Deutung dieser Texte: Korrespondiert das wilde Übersetzen mit inhaltlichen Tendenzen oder betrifft es als formales Verfahren ausschließlich die Textoberfläche?

243 In der Tat entspricht das konstellative Verhältnis der drei Teile zueinander auch der Genese dieser Studie: Denn die Idee des wilden Übersetzens wurde primär in Auseinandersetzung entwickelt: Der Theorieteil, der in seiner finalen Fassung erst ganz zum Ende hin entstanden ist, hat durch die Fallstudie entscheidende Impulse erfahren.

II Johann Fischart

1 Der erste Schrei

Der erste Laut, den der neugeborene Riese Gargantua in Johann Fischarts *Geschichtklitterung* von 1590 nach seiner wunderlichen Geburt – die in dieser Ausgabe erst nach fast zweihundert Seiten erfolgt – durch das linke Ohr seiner Mutter Gargamelle von sich gibt, ist der laute Schrei nach etwas zu trinken:

> So bald es nun erohret war/ ſchrey es nicht wie andere Kinder Mie/ Mie/ Mi/ noch auff Herodotiſch vnd Becceſaleniſch Beck/ Becke/ Becken: (wiewol das gebåch vnd die Wecken zu ſeim folgenden durstigen geſchrey ſich wol ſchicken) [...] Sonder ruffet mit heller stimm zuſauffen her/ zuſauffen/ toſupen/ vnd bald hernach im andern thon/ Tranck/ trenck/ trinck/ tronck/ trunck/ vnd zum letzten/ Aha Baire, Bere, Bibere, Boire, Bure, als ob er die gantz Welt zuſauffen ermant (Gkl 1590, 198)

Auf der narrativen Ebene wird in dieser Szene geschildert, wie das Neugeborene lautstark nach der Brust seiner Mutter verlangt. Bei der onomatopoetischen Wiedergabe der Schreie steht ihre expressive Qualität ganz im Zentrum: Der kleine Gargantua ruft wiederholt und aus voller Kehle. Dabei werden systematisch alle fünf Vokale durchlaufen, sodass in diesen Schreien mit poetischen Mitteln das volle Spektrum klanglicher Ausdrucksmöglichkeit dargestellt wird, das einem Menschen gegeben ist. Im Zentrum der Episode steht die sprachliche Materialität der einzelnen Laute.

Wenn ein Neugeborenes mit Schreien seinen Bedürfnissen Ausdruck verleiht, so kommt dieser Äußerung normalerweise nur durch den pragmatischen Kontext eine Bedeutung zu. Die einzelnen Laute an sich, das »Mie/ Mie/ Mi« der kleinen Kinder, haben keine eigene Bedeutung.[1] Doch wie bereits seine Geburt sind auch die ersten Laute, die Gargantua von sich gibt, von exzeptionellem Charakter und weichen von diesem Normalfall ab. Zwar lassen auch sie sich als onomatopoetische Wiedergabe bedeutungsloser Kinderschreie lesen. Doch zugleich sind sie in der Erzählung geschickt so gewählt, dass sie sich auch semantisch deuten lassen,[2]

1 Es handelt sich dabei um eine Übersetzung des Rabelais'schen »mies, mies, mies, mies« (Garg 1573, 27). Das wiederholte ›Mie‹ könnte man eventuell auch als einen kindlichen Ruf nach ›Milch‹ deuten und damit als Entsprechung zum herodoteischen ›Brot‹ *(bekos)*. Dagegen spricht, dass Gargantua laut dem Erzähler gerade nicht ›Mie/ Mie/ Mi‹ macht, wohl in diversen Sprachen nach Trinken ruft. Nur eine zufällige – eventuell onomatopoetische – Ähnlichkeit besteht mit dem Substantiv respektive der Interjektion ›Mimimi‹ der Gegenwartssprache, was ebenfalls ein übertriebenes Quengeln bezeichnet, aber erst im 21. Jahrhundert nachzuweisen ist.

2 Dadurch werden die onomatopoetischen Laute auch glottamimetisch. Stockhammer 2015, 147–149 unterscheidet hinsichtlich des Verhältnisses zwischen der Sprache, die eine literarische Figur in der erzählten Welt spricht, und jener Sprache, die der Erzähler einsetzt, um deren Rede

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-008

wenn man sie bei der Lektüre auf tatsächliche Worte unterschiedlicher Sprachen zurückführt.[3] So wird in den wiederholten Schreien Gargantuas das Wortfeld des Trinkens und Saufens über Sprachgrenzen hinweg vielfach variiert.

Bereits in der ersten Serie von Rufen schleichen sich in der Gestalt der einzelnen Wörter minimale anagrammatische Veränderungen ein, die einen ersten Übergang vom Hoch- zum Niederdeutschen vollziehen: »zuſauffen her/ zuſauffen/ toſupen/«. Unmittelbar darauf folgen zwei weitere Wortketten, die erneute Schreie wiedergeben. Darin werden die Wortwurzeln der Verben für ›trinken‹ in den germanischen und romanischen Sprachen bearbeitet. Dazu werden zwischen die unveränderten Konsonantencluster nacheinander alle fünf Vokale eingesetzt: a e i o u. Mit diesem Verfahren wird der germanischen Ablautreihe des Verbs ›trinken‹ – »Tranck/

---

wiederzugeben, zwischen *Glottadiegesis* (Differenz) und *Glottamimesis* (Identität, direktes Abbildungsverhältnis). Grob kann man große Teile der *Geschichtklitterung* als einer deutschsprachigen Übersetzung eines französischen Textes als *glottadiegetisch* bezeichnen, insofern die Reden der französischsprachigen Figuren in deutscher Sprache wiedergegeben werden, während die verschiedenen nichtdeutschen Einsprengsel – wie auch das vorliegende – als *glottamimetisch* zu klassifizieren sind. Aufgrund der nur teilweise durchgeführten kulturellen Übersetzung des Romans aus einer französischen in eine deutsche Lebenswelt und der damit einhergehenden hybriden Vermischung von kulturellen Referenzen ist diese Kategorisierung problematisch.

3 Als ausdrückliche Vorlage dafür dient das bei Herodot (Hdt. 2,1) geschilderten Ursprachen-Experiment von Pharao Psammetrich I. Dieser berühmten Anekdote zufolge ließ der Pharao zwei Neugeborene von Hirten ganz ohne Sprache aufziehen, in der Annahme, das erste Wort, das sie ganz von sich aus von sich gaben, erlaube es, die natürliche Ursprache aller Menschen zu identifizieren. Der Anekdote gemäß lautete die erste Äußerung der beiden Kinder »Bekos«. Da in der phrygischen Sprache ein entsprechendes Wort mit der Bedeutung ›Brot‹ identifiziert wurden, wurde diese Sprache zur Ursprache erklärt. Um die bedeutungslose Lautfolge *bekos* einer Bedeutung zuzuführen, wurde dabei versucht, bei der Suche nach ähnlichen Signifikanten im Wortschatz diverser Sprachen eine Übereinstimmung zu erzielen, sodass der bedeutungslosen Lautfolge aus dem Kontext heraus die Bedeutung dieses Worts zugewiesen werden kann. Diese Anekdote – und viele Varianten davon – nimmt in den spekulativen Debatten der europäischen Geistesgeschichte zur Frage der Ursprache eine zentrale Rolle ein; die groß angelegte Studie von Eco 1994a, 13 stellt die Anekdote ganz an den Anfang seiner Einleitung; vgl. zur Anekdote im Fischart-Kontext Schank 1978, 285, Seelbach 2000b, 160–161. Fischart spielt auf die frühneuzeitlichen Versuche von Gelehrten an, das entscheidende erste Wort zur Profilierung eigener Ursprachenspekulationen zu verwenden. Hinter dem Wort »Becceſaleniſch« versteckt sich eine Anspielung auf den Antwerpener Gelehrten Johann Goropius Becanus (1519–1572; ausführlicher Nachweis bei Seelbach 2000b, 160–161, 352). Goropius Becanus nahm die Anekdote in Anspruch, um zu beweisen, dass das Flämische die Ursprache sei, da das Wort ›Bekos‹ in dieser Sprache einen Bäcker bezeichne (Bulang 2006, 143–144). Johann Fischart, der sich intensiv mit Goropius Becanus' *Origines Antwerpianae* auseinandersetzte, widersprach dieser Behauptung und führte – wie scherzhaft oder ernst, ist unklar – dasselbe Argument für seine eigene Sprache. In diesem Zusammenhang ist auch der Nachsatz im obigen Zitat zu verstehen, in dem »Beck/ Becke/ Becken« ausdrücklich als »Wecken« glossiert wird.

trenck/ trinck/ tronck/ trunck« –, sogleich ein Äquivalent gegenübergestellt, in dem dasselbe Spiel minimaler Veränderungen noch einmal in den romanischen Sprachen durchgeführt wird: »Baire, Bere, Bibere, Boire, Bure«. In dieser kurzen Passage wird eine bemerkenswerte sprachliche Vielfalt versammelt: Zum Hoch- und Niederdeutschen kommen Italienisch, Lateinisch und Französisch.[4] Gargantua, der neugeborene Held der *Geschichtklitterung* – die neben vielem anderem auch eine Parodie eines Heldenromans ist –, wird von seiner ersten Äußerung an als eine Figur präsentiert, die in den germanischen und romanischen Sprachen gleichermaßen in sich vereint und anscheinend mühelos zwischen ihnen hin- und herzuwechseln vermag. Ist Gargantua ein weltläufiger Polyglott oder stammt er vielleicht gar aus einer Zeit vor der babylonischen Sprachtrennung? Offenkundig verfügt Gargantua über keine Muttersprache; vielmehr verbleibt die sprachliche Verfasstheit der Diegese von Anfang an in einem Limbus zwischen Romania und Germania.[5] Zugleich leitet sich aus dieser vielseitigen Sprachkompetenz ein universaler Anspruch ab: Gargantua ruft mit seinem Schrei nicht nur seine Landsleute, sondern »die gantz Welt« zum Saufen auf.

Die Schreie des Neugeborenen haben mehrfach programmatischen Charakter für die Poetik der *Geschichtklitterung*: Der Ruf nach dem Trinken nimmt die pantagruelische Poetik der aufwändig inszenierten Trunkenheit auf, die den Text prägt. Die sprachliche Weltläufigkeit des Protagonisten von Geburt an, seine doppelte Verwurzelung in den germanischen und den romanischen Sprachen, verkörpert metapoetologisch die sprachliche Genese der *Geschichtklitterung* selbst, die durch einen Übersetzungsprozess aus François Rabelais' *Gargantua* und diversen weiteren Texten hervorgegangen ist. Wie zentral diese Mehrsprachigkeit für die *Geschichtklitterung* ist, zeigt sich daran, dass die Übersetzerfigur das Buch mit einer mehrsprachigen satirischen Drohung enden lässt, in der sie ihren künftigen Kritikern

4 Vgl. it. *bere*, lat. *bibere*, frz. boire, allesamt Infinitive derselben romanischen Verbwurzel, die in allen drei Sprachen die Bedeutung ›trinken‹ hat. Die anderen beiden Formen sind vermutlich erfunden, zumindest die Form *baire* ist im 19. Jahrhundert in der Bretagne nachgewiesen (Orain 1886, 6), sodass man dafür und vielleicht auch für *bure* ein Vorkommen in einer der französischen Regionalsprachen findet. Die Mehrspachigkeit der Passage betont auch Kammerer 2021c, 548: »As he did this, Fischart juggled masterfully with various states of the German language, with different dialects, and with Greek, Latin, French, Italian – all of which the new-born Gargantua was able to speak without difficulty«.

5 Dieser hybride Zwischenraum zwischen deutscher und französischer Kultur ist wiederum ein Produkt des unvollständigen kulturellen Transformationsprozesses, der Fischarts Übersetzung begleitete, der französische und deutsche Orts- und Personennamen miteinander so intensiv vermischt, dass die Welt der Riesen weder im einen noch im anderen Land sicher verortet werden kann.

verspricht, sie nicht nur »vrbe«, sondern »tota orbe«,[6] also auf der ganzen Welt zu verspotten, denn sie beherrsche »fůnff Sprachen ohn Schwåtzenſchwåbiſch« (Gkl 1590, 564).[7] Dieser grenzenlose Geltungsanspruch wird mit derselben Argumentationsfigur aus der performativ demonstrierten Sprachkompetenz abgeleitet wie bereits im Fall des neugeborenen Gargantua.

Betrachtet man die direkte Vorlage dieser Passage im 6. Kapitel des französischsprachigen Romans, so zeigt sich, wie gezielt diese Übersetzungskonstellation in der *Geschichtklitterung* inszeniert wird. Denn bei Rabelais heißt es lapidar:

> Soudain qu'il fut né, ne cria comme les autres enfants, mies, mies, mies, mies. Mais à haute voix s'eſcrioit, à boire, à boire, à boire, à boire, comme inuitant tout le monde à boire (Garg 1573, 21)

Von der vokalischen Artistik, der Mehrsprachigkeit, aber auch von den gelehrten Anspielungen in dieser Ausgabe fehlt jede Spur. Doch selbst in der ersten Ausgabe von Fischarts Text aus dem Jahr 1575 fehlt der entscheidende Zusatz. In dieser Ausgabe ruft das Neugeborene lediglich »zu ſauffen/ zuſaufen/ zu ſaufen/« und verbleibt damit ganz in der deutschen Sprache.[8] Alle fremdsprachigen Elemente in

---

6 Grammatisch korrekt müsste es »toto orbe« heißen, das Femininum von »tota urbe« klingt im Adjektiv weiter.

7 »Melius non tangere clamo, Qui me commorit, tota cantabitur vrbe: Ja tota orbe, dann ich kann auch noch fůnff Sprachen ohn Schwåtzenſchwåbiſch/ das iſt die ſechßt/ heißt Lůgen.« (Gkl 1590, 564). Die Drohung steckt im leicht umgestellten Zitat aus Horaz' Satiren (*Sat.,* 2,1, 44–46): *at ille, / qui me conmorit – melius non tangere, clamo – / flebit et insignis tota cantabitur urbe* – »Doch wehe dem, der mich aus meiner Ruhe stört! ›Nicht angerührt!‹ ruf' ich ihm warnend zu; es soll ihm schlecht ergehn, und durch mein Lied gebrandmarkt soll er in der ganzen Stadt verspottet werden.« (Übersetzung: Schöne und Färber 1953, 71; Zitat nachgewiesen bei Leitzmann 1924, 18; sowie Seelbach 2000b, 171). In einer Geste der Überbietung – *aemulatio* gegenüber Horaz, eindrucksvolle Klimax gegenüber dem Publikum – korrigiert sich Elloposcleros sogleich selbst. Seine Feinde werden dem Spott nicht nur in der Stadt, sondern im ganzen Erdkreis (»Ja tota orbe«) ausgesetzt sein; ob Fischart damit auch die Formel des apostolischen Segens *urbi et orbi* aufgreift, ist unklar; die Formulierung findet sich auch bei Ovid, *Fasti,* 2,684. Als Begründung bringt er selbstbewusst vor, er beherrsche ganze fünf Sprachen, um der Prahlerei mit der selbstironischen Aussage sogleich die Spitze zu nehmen, es seien sogar sechs, wenn man Lügen als eigene Sprache zähle. Die spitze Bemerkung, die die Schwaben als verlogene Schwätzer bezichtigt, demonstriert sogleich, dass Elloposcleros zu diffamierendem Spott fähig ist. Dass das Horaz-Zitat entgegen dem üblichen Gebrauch nicht übersetzt ist, stellt darüber hinaus nicht nur die Sprachkompetenz performativ unter Beweis, sondern erwählt sich als würdige Gegner nur jene, die zumindest im klassischen Latein bewandert sind.

8 Dort heißt es lediglich: »So bald es nun erort war/ ſchrai es nicht wie andere Kinder Mie/Mie/ Mi noch auf Herodotiſch vnd Becceſaleniſch Bek/ Beke/ Beken: auch lachts nit auf Zoroaſtriſch. Sonder rufet mit heller stimm zu ſauffen/ zuſaufen/ zu ſaufen/ als ob er die ganz Welt zu ſaufen ermanet« (Gsch 1575, L1v).

dieser Passage sind Produkte der beiden späteren Bearbeitungsschritte, bei denen Johann Fischart die *Geschichtklitterung* intensiv überarbeitet und erweitert hat. Womöglich liegt der konkrete Anlass dieser Erweiterung darin, dass die Formulierung, Gargantua habe ›tout le monde‹ zum Trinken aufrufen wollen, wörtlich genommen und performativ umgesetzt wird. Die Übersetzungstätigkeit kommt in der *Geschichtklitterung* auch nach dem eigentlichen Übersetzungsprozess nicht zum Erliegen, sondern bestimmt als transformatives Verfahren auch die weiteren Bearbeitungsschritte.

In ihrer Gesamtheit stellen die verschiedensprachigen Wörter der vorliegenden Passage in den späteren Ausgaben eine hybride Sammlung dar, deren sprachliche Varianz exponiert wird. Im sequenziellen Fortgang von einem Wort zum nächsten zeigt sich ein permanenter Transformations- und Übersetzungsprozess: Mit den minimalen Veränderungen am Wortkörper geht eine semantische Transformation des Worts von einer Sprache in die nächste einher. Die *Geschichtklitterung*, die als Übertragung von François Rabelais' *Gargantua* aus einem initialen Übersetzungsimpuls entstanden ist, führt die Prinzipien dieser wilden Übersetzungsoperation, die bei der Wiedergabe anderssprachiger Werke zur Anwendung kommen, konsequent weiter und wendet sie auf sich selbst an.

Diese Übergänge von einer Sprache zur anderen, die nicht durch die Semantik geregelt sind, sondern anderen, wilden Prinzipien unterliegen, sind kennzeichnend für die *Geschichtklitterung* (wobei die wilden Übersetzungsverfahren vor allem in der ersten Hälfte des Textes dominieren, während sich die zweite Hälfte etwas konventioneller präsentiert)[9]. Die wilden Übersetzungsverfahren sind wesentlich daran beteiligt, die hybride, mehrsprachige und vielsinnige Prosatextur hervorzubringen, welche für die *Geschichtklitterung* prägend ist. Die *Geschichtklitterung* übersetzt sich nicht nur aus anderen Texten. Sie übersetzt sich auch permanent selbst.

Diese Thesen führen mich zu folgendem Vorgehen: Als Einstieg dient eine Auseinandersetzung mit den Pseudonymen, unter denen Johann Fischart als Autor seiner verschiedenen Publikationen aufgetreten ist (Kap. II.2), denn daran lassen sich die Transformations- und Übersetzungsoperationen ablesen, die als literarische Verfahren in die *Geschichtklitterung* eingingen. Dabei schlage ich vor, ›Huldrich Elloposcleros‹ als literarische Übersetzerfigur zu verstehen, die von Johann Fischart als dem empirischen Übersetzer des *Gargantua* zu unterscheiden und die für die spielerischen Abweichungen im Übersetzungsprozess verantwortlich ist.

9 Zu diesem irritierenden Ungleichgewicht zwischen der ersten und zweiten Hälfte der *Geschichtklitterung*, siehe Kap. II.6.

Als Nächstes beschäftigt sich die Untersuchung mit der expliziten paratextuellen Selbstcharakterisierung der *Geschichtklitterung* als Übersetzung *sui generis* sowie mit der Deutung dieser Selbstverortung durch die spätere Rezeption (Kap. II.3). Ergänzt wird dies durch eine Analyse der impliziten Übersetzungspoetik, bei der die übersetzerischen Transformationen in metaphorischen Modellen verhandelt werden (Kap. II.4). In der Folge werden die konkreten wilden Übersetzungsverfahren rekonstruiert, die in der *Geschichtklitterung* zum Einsatz kommen (Kap. II.5), um abschließend – gerade im Kontrast zu einem ›normalen‹ Modus der Textproduktion – nach den Konsequenzen des wilden Übersetzens auf die formale Charakteristik und auf die inhaltliche Deutung der *Geschichtklitterung* zu fragen (Kap. II.6).

2 Übersetzermasken: Johann Fischart und Huldrich Elloposcleros

Statt der üblichen einleitenden Bemerkungen zu Leben und Werk des Autors Johann Fischart beginne ich diesen Teil der Untersuchung damit, die unterschiedlichen Namen, unter welchen er sich in seinen Texten als Verfasser oder Übersetzer inszeniert, einer Analyse zu unterziehen. Die Funktion Autorschaft wird von Fischart gezielt pluralisiert und verschlüsselt. Diese wird – so lautet die These – durch verschiedene Verfahren, die eng mit dem wilden Übersetzen verknüpft sind, einer umfassenden Poetisierung unterzogen. Die erste Hälfte dieses Kapitels bezieht sich auf die komplexe Autorschaft Fischarts und die Techniken ihrer Markierung im Allgemeinen, während sich die zweite Hälfte mit der komplexen Ausdifferenzierung des Senders in verschiedene distinkte Redemasken *(personae)* innerhalb der *Geschichtklitterung* beschäftigt.

Beim Namen, unter dem der Verfasser der *Geschichtklitterung* gemeinhin bekannt ist – Johann Fischart (gen. Mentzer) –, handelt es sich nicht um den Namen, den dieser bei seiner Taufe 1545 oder 1546[10] im Straßburger Münster aller Wahrscheinlichkeit nach erhalten hat.[11] Johann Fischarts Vater Hans, ein erfolgreicher Gewürzhändler, der ursprünglich aus Mainz stammte, vermutlich aber von Trier nach Straßburg gezogen war und dort das Bürgerrecht der Stadt erworben hatte, trug den weitverbreiteten Nachnamen Vischer (auch: Fischer), der oft mit den Beinamen ›von Trier‹, ›von Mentz‹ und insbesondere ›Mentzer‹ kombiniert wurde.[12] Dass auch der junge Johann zunächst den Namen seines Vaters führte, zeigt der Eintrag in die Matrikel der Universität Tübingen, der auf den Namen »Johannes Piscator Argentoratensis«[13] lautet, das ist die latinisierte Form von Johann (respektive Hans) Fischer aus Straßburg.[14] Die ersten Zeugnisse für das zusätzliche ›t‹ am Namensende koinzidieren mit Fischarts Studienaufenthalt in Paris im Jahr 1567. In jedem der drei Bände eines französischen Werkes über die neueste politische und religiöse Geschichte, das im selben Jahr erst in Paris erschienen ist, findet sich, zusammen mit unterschiedlichen französischen und lateinischen Sprüchen, ein

10 Ungefähre Geburtsdaten: Seelbach 2011a, 358.

11 Weder das genaue Geburtsdatum noch der exakte Taufname Fischarts sind überliefert. Dies liegt daran, dass die Taufmatrikeln der Straßburger Münstergemeinde erst ab 1551 überliefert sind, vgl. dazu: Hauffen 1921, 1,8.

12 Seelbach 2011a, 358.

13 Hermelink 1906, 1,450.

14 Seelbach 2011a, 358 verzeichnet den Vater als »Hans Vischer (Fischer, urkundl. auch Fischer von Trier oder von Mentz bzw. Mentzer)«; Einzelnachweise dazu: Hauffen 1896, 363–364.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-009

handschriftlicher Besitzvermerk.[15] Die verschiedenen Varianten dieser Einträge geben den vollständigen Namenszug nur dann preis, wenn man die einzelnen Vermerke miteinander kombiniert. Deshalb gebe ich hier alle drei Einträge wieder:

> Bd. 1: »Mieulx suer que trembler. Jehan Fischært dict Menczer«
> Bd. 2: »Sans l'estre seray. J. Fischårt cognom*q* Menczer du Str.«
> Bd. 3: »Nubila Prudentum est vultu spectare sereno. […] Alors comme alors. J. Fischårt cognomine Mentzer du Strassbourg.«[16]

Der französischsprachige Kontext, in dem der neue Name Fischarts erscheint, enthält einige lateinische, aber keinerlei deutschsprachige Elemente. Alles ist einer sorgfältigen Romanisierung und Verfremdung unterzogen worden, von der Schreibweise der Heimatstadt (»du Strassbourg«) hin zur auffälligen Wahl des Vornamens. Aus dem deutschen Hans oder Johannes wird »Jehan«, eine ältere, im 16. Jahrhundert weitverbreitete Variante des französischen Namens ›Jean‹. Fischart unterzieht seine Identität beim Überschreiten der Sprachgrenze einer umfassenden kulturellen Übersetzung und schlüpft – so könnte man spekulieren – in seiner Rolle als Käufer jenes französischen Buches in den Mantel eines Franzosen. In jedem Fall aber unterzieht Fischart jeden einzelnen Bestandteil seines Namens einer sprachlichen Verfremdung. Das Hinzufügen von ›t‹ und Umlaut macht den Nachnamen zwar nicht wirklich französisch, doch er verliert damit zumindest den Charakter eines deutschsprachigen Allerweltsnamens.[17] Fischart erklärt sich mit dieser Transformation nicht nur zum Künstler, indem er seinem Namen die Silbe ›art‹ einschreibt, er macht sich zugleich vom Menschen zum Tier. Mit diesen semantischen Implikationen der Namensänderung wird in der Folge ausführlich gespielt: So erklärt Fischart den Delfin zu seinem Wappentier[18] und die berühmte Titelvignette der *Geschichtklitterung* zeigt Krebs und Aal, das sind, soweit ist sich

15 Diese Eintragungen finden sich in allen drei Bänden jeweils auf dem Vorblatt gegenüber dem Titelblatt: *Histoire de nostre temps* 1566; vgl. dazu Keller 1847, 202.

16 Zit. n. Keller 1847, 202–203. Vgl. auch Einträge bei C. Hoffmann 1996, 532–533, mit Abb. des Eintrags in Band 3 (534).

17 Die Wahl eines neuen Namens begründet insbesondere Hauffen spekulativ als Versuch der Abgrenzung von anderen Trägern desselben allzu häufigen Namens (Hauffen 1921, 1,41); wobei er sich zumindest darauf berufen kann, dass Fischart im Eulenspiegel seinen Vornamen Johann (Hans) zum gewöhnlichsten Namen im süddeutschen Raum erklärt: »Und man hieß in dem Tauff geſchwind | Tyl Eulenſpiegel/ das ſchoͤn Kind/ | Dann der Nam iſt daſelbſt gemein | Gleich wie bey vns der Hans mag ſein:« (Fischart 1572, 2r).

18 Seelbach und Mensger 2012, 125: »Die vom Dichter selbst gewählte Figur des Delphins steht hier als Repräsentant der Meeresbewohner, er ist wie der Aal und der Krebs, der ebenfalls im Exlibris dargestellt ist, eine weitere Motivierung des Namens Fisch-art.«

die Forschung einig, im gegebenen Kontext beides *Fischarten*. Was auch immer die Gründe dieser Transformation des Namens gewesen sein mögen, so steht doch fest, dass der junge Straßburger Johann Vischer von seiner Reise nach Paris mit dem neuen Nachnamen ›Fischært‹ respektive ›Fischart‹ zurückkehrte. Diesen legte er auch später nicht mehr ab.[19] Unter seinem neuen Namen ist Fischart nicht nur zeit seines Lebens immer wieder als Verfasser verschiedener Texte aufgetreten, die im Zuge seiner intensiven publizistischen Tätigkeit in Zusammenarbeit mit seinem Schwager, dem Drucker und Formenschneider Bernhard Jobin in Straßburg entstanden sind.[20] Unter diesem Namen ist er auch in offiziellen Dokumenten erschienen, aus denen sich die Eckdaten seines Lebens rekonstruieren lassen. So findet sich der Namen Fischart unter anderem in seinen juristischen Promotionsthesen in Basel,[21] in der Eintragung der Trauung mit Anna Elisabeth Herzog ins Pfarrregister der Stadt Wörth (1583)[22] oder in einem Vermerk im Stadtgerichtsbuch[23] von Forbach in Lothringen, wo er ab 1583 und vermutlich bis zu seinem Tod im Jahr 1590 oder 1591 als Amtmann waltete.

Der Name ›Johann Fischart‹, insbesondere in der vollen Form ›Johann Baptist [Friedrich] Fischart genannt Mentzer‹, stellt das Produkt eines initialen Transformations- oder Übersetzungsschrittes dar: Diese neue Namensform dient als Ausgangspunkt für eine Vielzahl von transformativen Operationen, die nach ähnlichen Prinzipien verfahren. Der Prozess der Generierung von neuen Namen ist gerade im literarischen Kontext noch lange nicht zu seinem Ende gelangt. Mit ähnlichen Verfahren werden diverse weitere Pseudonyme konstruiert, die auf den Titelblättern, in den Subskriptionen von Prologen und Vorreden und an anderen Stellen in Fischarts Werk auftauchen. Das Übersetzen des eigenen Namens in eine andere Sprache war unter Humanisten weitverbreitet. Viele legten sich wohlklingende latinisierte und gräzisierte Namen zu: Melanchthon statt Schwartzerdt, Kapnion statt Reuchlin, Agricola statt Bauer, Budaeus statt Budé. Dabei handelt es sich entweder um sinngemäße Übertragungen der Bedeutung in die andere Sprache oder aber um eine rein oberflächliche Latinisierung des Namens, die selten mehr darstellt als das Anhän-

19 Seelbach und Mensger 2012, 125.

20 Seelbach 2011a, 358. Die freie schriftstellerische Tätigkeit des Juristen Fischarts ist laut Kleinschmidt 1980, 137 für eine »Autorenexistenz jener Zeit« außergewöhnlich und erklärt sich »durch die Verbindung Fischarts mit dem Verlag seines Schwagers Bernhard Jobin, dessen Druckerei seine Arbeiten nahezu durchwegs publizierte«.

21 Die Basler Promotionsthesen verzeichnen den Namen »Iohan. Fischært Argentoratenſis« (Fischart 1574; zu den Thesen: C. Hoffmann 1990).

22 Hauffen 1921, 1,78: »Doctor Johann Fischart, genant Mentzer und Anna Eliſabetha herr Bernhart Herzogs tochter hielten hochzeit uff Martini«.

23 Hauffen 1921, 1,83: »[…] durch den hn [sic!] Amptman Johan Fiſcharten«.

gen der Endsilbe ›us‹. Auch in anderen literarischen Kontexten ist der Gebrauch von Pseudonymen in der Frühen Neuzeit weitverbreitet.[24] Dies gilt besonders für die Satire, wo deren Gebrauch nicht nur zum Selbstschutz vor der Zensur diente, sondern darüber hinaus auch einen wichtigen Gattungsmarker darstellte.[25] Auch François Rabelais bediente sich dieser Technik, indem er den *Pantagruel* und den *Gargantua* zunächst nur unter dem Pseudonym »Alcofribas Nasier« veröffentlichte, einem Anagramm seines Namens.[26] Fischart treibt das Spiel mit den Pseudonymen jedoch auf die Spitze – und zwar sowohl qualitativ als auch quantitativ.[27] Nicht nur bildet er latinisierend und gräzisierend ganze Reihe von Pseudonymen, die mithilfe dieser beiden Verfahren gebildet worden sind (Piscator, Fischartus, Elloposcleros).[28] Er verfügt darüber hinaus noch über viele weitere Namen, die teils durch ganz andere Operationen entstanden sind: Das *Pseudonymen-Lexikon* von Eymer führt für Johann Fischart mehrere Dutzend verschiedene Formen auf.[29] Der GND-Datensatz zu Johann Fischart, den die Deutsche Nationalbibliothek herausgibt und der alle Varianten und Schreibweisen versammelt, die mit der Person Johann Fischarts verknüpft sind, verzeichnet sogar über hundertdreißig unterschiedliche

24 Kleinschmidt 2007, 189: »Entsprechend groß ist die Zahl von Pseudonymen im 16. und 17. Jh., als die Mehrzahl der Autoren auch oder sogar nur unter Pseudonym veröffentlicht«. Beispiele bedeutender pseudonymer Publikationen im 16. Jahrhundert inklusive einer Abgrenzung von der einfachen Latinisierung des Namens findet sich bei Söhn 1974, 35–43. Eine interessante Fallstudie ebenso exzessiver wie gezielter Verwendung von Pseudonymen (am Beispiel von Annius von Viterbo, dem Fälscher antiker Dokumente), bietet Stephens 2011.

25 Kleinschmidt 2007, 190.

26 Zur Maske Alcofribas, vgl. Szabari 2005; Renner 2014, vgl. zu Rabelais' Pseudonymen Bayle 2017.

27 Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt die breit angelegte Studie von Söhn 1974, 43, der von der außergewöhnlichen »Akrobatik und Maßlosigkeit« von Fischarts »Pseudonym-Eifer« (Söhn 1974, 44) spricht.

28 Zur »Poetik der Eigennamen« von Figuren in Fischarts Texten, vgl. Ruberg 1982 sowie Leonardi 2010.

29 Eymer 1997, 89: »*Fischart*, Johann Baptist Friedrich, *1546 Straßburg, †1590 Forbach; – Ps. Jacob Eysenberg; J. Fischaert; Johann Fischer; J. Artwisus von Fischmenzweiler; Huldrich Christ zu Gotstatt bey Bethaven; Huldrich Elloposcleros; Jacob Evsenberg; Donatus Gotuisus Triuonensis; Baptista Guisart; Johann Friedrich Gwischart; J. Hartfisch; Ifgem; Emericus Lebusius; Johann Liebhart; J. Frider Manätzer; Ulrich Mansehr von Treübach; J. F. G. Medicus; Meintzer; Alonicus Meliphron Theutofrancus; H. F. Mentzer; J. F. G. Mentzer; B. G. Mercurianus; Mögeintzer; H. E. Mörewinder; F. G. Moguntiunus; J. F. Molanus; M. Adamus Nachenmoser von Brendwälden aus Churland; Nasenfischer Mentzer; Ulysses Odyssäus; J. Piccart, Jesuwalt Pickhart; J. F. Retznem; Reznem; Georg Goldrich Saltzwasser; Weinholde Seinhult von Namur im Nebelschiff; Trachschiph; J. Noha Trauschiff von Trübuchen; Trauschiph; Winhold; Donatus Wisart; Huldrich Wisart; Donatus Wisartus Triuonensis; Huldrich Wischhart; Winhold Alcofribas Wuestblutus«.

Einträge.[30] Selbst wenn man die verschiedenen anderen Verfahren wie Initialen, Anagramme oder Devisen[31] fürs Erste beiseitelässt, mit denen in einem Text die Autorschaft Fischarts markiert wird, und sich nur auf die Pseudonyme im engeren Sinne bezieht, so scheint diese umfangreiche und unübersichtliche Liste auf den ersten Blick keinem bestimmten Gliederungsprinzip verpflichtet zu sein. Zwischen zufällig herausgegriffenen Namen wie »Ulrich Mansehr von Treübach«[32], »Baptista Guisart«, »J. Noha Trauſchiff von Trůbuchen«,[33] »Huldrich Ellopoſclero[s] Reznem«,[34] »Jesuwald Pickhart«[35] und »Artwiſus von Fischmentzweiler«[36] ist, abgesehen von der ausgefallenen Gestalt, nicht wirklich ein gemeinsamer Nenner auszumachen.

Trotz dieser augenscheinlichen Vielfalt liegt den unterschiedlichen Pseudonymen ein gemeinsames Prinzip zugrunde. Dieses betrifft weniger die Struktur der einzelnen Pseudonyme als vielmehr die Verfahren, die den Prozess bestimmen, durch den die Pseudonyme konstruiert werden. Diese Verfahren lassen sich auf eine kleine Zahl von minimalen transformativen Operationen zurückführen, die mehrfach nacheinander angewendet werden.[37] Nehmen wir den letzten Eintrag in der obigen Liste – »Artwiſus von Fischmentzweiler« und betrachten zunächst nur die erste Hälfte dieses Namens: ›Artwisus‹. Fischart operiert hier mit einem elaborierten System von Lautgleichungen, gemäß welchem bestimmte Laute und Buchstaben durch andere ersetzt werden können. Er bringt dieses mit einer gewissen Regelmäßigkeit an verschiedenen Stellen in seinen Texten zur Anwendung. Zu diesen Regeln gehört unter anderem, dass der Laut, der durch die Buchstaben ›f‹ und ›v‹ bezeichnet wird, durch ein vokalisches ›w‹ ersetzt werden kann; ebenso sind die Laute, die durch ›s‹ und ›sch‹ bezeichnet werden, gegenseitig austauschbar. Führt man diese Buchstaben- respektive Laut-Ersetzungen durch, so lässt sich

---

30 Seelbach verweist auf die Schwierigkeiten, die sich aus dieser großen Zahl von potenziellen Pseudonymen für die sichere Attribuierung von Werken an Fischart ergeben, und stellt strenge Kriterien auf. Seelbachs Liste in der ungekürzten Fassung des Artikels verzeichnet nur Pseudonyme, die eine paratextuelle Funktion erfüllen (Titelblatt, Signatur der Vorrede), lässt aber Formen aus, die an anderen, weniger prominenten Stellen in Fischarts Werk auftauchen (z. B. »Hartfiſch«, vgl. Gkl 1590, 282).

31 Seelbach 2011b, 3.

32 Fischart 1577a, fol. A2r.

33 Fischart 1588b, fol.)(4v.

34 Gkl 1575,)(1r [Titelblatt].

35 Fischart 1580, 2 (Nicht auf dem Titelblatt, sondern als Verfasser des ›Vorredlins‹).

36 Fischart 1590, fol. A1r.

37 Eine vergleichbar extensive und systematische anagrammatische Verschlüsselung des eigenen Namens gibt es erst wieder bei Grimmelshausen, vgl. Söhn 1974, 45.

aus dem Ausgangswort ›Fischart‹ zunächst der Name ›Wisart‹ bilden. Das Produkt dieser ersten Transformation dient als Bestandteil von mehreren Pseudonymen Fischarts.[38] In einem weiteren Schritt aber kann dieser Name in einem anagrammatischen Tausch der beiden Silben zu ›Artwis‹ umgebildet werden. Aus einer oberflächlichen Anpassung an die lateinische Sprache, bei der dem Wort die Endung ›us‹ hinzugefügt wird, resultiert die Form »Artwiſus«, wie sie als Teil des Pseudonyms des Verfassers des *Catalogus catalogorum* auftaucht.

Analog zu dieser Operation vollziehen sich auch viele weitere Namenstransformationen. Fügt man dem Namen Fischart als zusätzlichen Buchstaben ein ›h‹ hinzu, so erhält man die Form ›Fischhart‹. Diese Form ist zwar als solche nicht belegt, sie dient aber als Ausgangspunkt für eine Vielzahl von weiteren Transformationen. Vertauscht man anagrammatisch die beiden Silben, so erhält man die Form ›Hartfisch‹, die Fischart in der *Geschichtklitterung* dazu verwendet, um damit ein eigenes Werk zu bezeichnen (»ſchreibet Hartfiſch im Podagrammiſchen Troſtbůchlein«, Gkl 1590, 282). Unterzieht man das anlautende ›f‹ derselben Transformation zum Halbvokal ›w‹, die oben bereits beschrieben wurde, so ergibt sich die Form ›Wischhart‹, wie sie sich in der Inhaltsangabe von Fischarts *Binenkorb* findet.[39] Übersetzt man die beiden Wörter ›Fisch‹ und ›hart‹ jeweils einzeln für sich ins Griechische und fügt sie dann wieder zu einem Kompositum zusammen, so resultiert das Pseudonym, das sich auf der Titelseite der *Geschichtklitterung* findet: Elloposcleros.[40] Das griechische Wort ἔλλοπος (zu ἔλλοψ, stumm) bezeichnet im Griechischen einen Fisch, σκλῆρος hingegen bedeutet hart.[41]

Die verschiedenen Verfahren, die bei der Transformation von Fischarts Namen zur Anwendung kommen, lassen sich den verschiedenen antiken Änderungs-

---

38 Donatus Wisart (Fischart 1580, fol. 8v); Huldrich Wisart (Pseudonym in den *Etlich Sonnet*, s. Aurnhammer 2000, 155); Donatus Wisartus Triuonensis (Fischart 1578, Titelbl.).

39 Wie »Huldrich Wiſchhart/ ſampt G. Nigrino/ im Gegenſatz deß Glaubens JEſu vnnd der Jeſuiter/ vber die Cőllniſch Cenſur beweißt« (Fischart 1580, fol. 8v).

40 Auf dem Titelblatt aller drei Ausgaben lautet das Pseudonym »Elloposcleron«. Deutet man die Endung *on* als griechischen Akkusativmarker, lautet die Nominativform ›Elloposcleros‹. Diese exakte Form taucht in der *Geschichtklitterung* jedoch an keiner Stelle auf; die erste Vorrede wird in der Ausgabe von 1590 mit »Elle Poſcleros« (Gkl 1590, 22) unterzeichnet. In der Forschungsliteratur finden sich beide Varianten.

41 Hausmann zeigt in seinem Kommentar, dass auch eine andere Segmentierung des griechischen Kompositums denkbar ist, und zwar in »ἔλλοπος [gen. von ἔλλοψ ›stumm‹ (Fisch)] + σκλῆρος [= Los, Erbteil, Art]. Somit ergibt sich […] 2. Fisch + Art = Fischart.« (Hausmann 1995a, 43). Der griechisch-hebräische Name Johannes hingegen lässt sich zum deutschen Huldrich übersetzen, siehe S. 111. Die Form ›Huldrich‹ ermöglicht es wiederum, durch Umstellung der Silben (›rich-huld‹) und anschließenden Silbentausch die Namensform »Winhold« zu bilden.

kategorien[42] zuordnen: *adiectio*, *detractio*, *transmutatio*, *immutatio*.[43] Diese vier grundlegenden Operationen im Umgang mit Text, das Hinzufügen, Wegnehmen, Versetzen und Austauschen von Elementen finden sich nicht nur in der antiken Rhetorik und Grammatik,[44] wo sie der systematischen Gliederung zur Systematisierung von Figuren[45] respektive Fehlern dienen, sondern auch in der antiken Beschäftigung mit der Etymologie, in der sie zur systematischen Beschreibung von Transformationen und Abweichungen auf der Ebene einzelner Buchstaben und Laute innerhalb des einzelnen Worts eingesetzt werden.[46] Im Falle von Fischarts Pseudonymen stellen das zusätzliche ›t‹ in ›Fischart‹ respektive ›h‹ in ›Fischhart‹ solche Fälle der *adiectio* dar. Bei der anagrammatischen Verkehrung der Leserichtung,[47] wie sie beim Übergang von ›Mentzer‹ zur ›Retznem‹ stattfindet, handelt es sich um eine *transmutatio*. Schließlich lassen sich sowohl die Ersetzung von einzelnen Buchstaben oder ganzen Silben (›Fischhart‹ zu Wischhart‹; ›Artwisus‹ zu ›Gotwisus‹) als auch das Übersetzen ganzer Namensbestandteile (›Fischer‹ zu ›Piscator‹) als Varianten der *immutatio* zuweisen. Fast alle Veränderungen, die Fischart an seinem Namen durchführt, fallen in eine dieser Kategorien. Jeder Schritt ent-

42 Grundlegender systematischer Überblick bei Lausberg 1990, 250–253 (§ 462); 324–325 (§ 638). Weitere wichtige Literatur zum Thema: Ax 2000; Martyn 2017. Die wichtige Rolle der rhetorischen Änderungskategorien für die ältere Etymologie betont Michel 1988, 217.

43 Die Änderungskategorien spielen auch in der *Geschichtklitterung* selbst eine zentrale Rolle. Sie werden bereits in der ersten Vorrede prominent in Performanz gesetzt. Im ersten Satz dieser Vorrede, wo die Erwartung gegenüber dem ganzen Text definiert wird, wird die Anrede an das Publikum gezielt so gewählt, dass die Aufmerksamkeit von seinem Inhalt auf die lautliche und grafische Gestalt des Satzes gelenkt wird und insbesondere die Techniken deutlich werden, mit denen das Sprachmaterial transformiert wird: »Großmaͤchtige/ Hoch vnd Wolgevexierte tieff vnd außgelaͤrte/ eitele/ orenfeſte/ orenfeißte/ allerbefeiſtete/ aͤrenhaffte vnnd hafftaͤren/ orenhafen/ vnnd hafenoren oder haſenaſinorige inſondere liebe Herrn/ goͤnner vnd freund.« (Gkl 1590, 3) Beim Übergang von »orenfeſte« zu »orenfeißte« handelt es sich um die *adiectio* eines Buchstabens, die beiden Wörter »aͤhrenhaffte vnd hafftaͤre« demonstrieren die *transmutatio*, also die Umstellung von Buchstaben oder Silben. Das Austauschen eines einzelnen Buchstabens, die *immutatio*, wird in der Doppelformel »hafenoren oder haſenorige« realisiert. Dabei wird das ›f‹ des ersten Worts gezielt durch ein Schaft-s ersetzt, zwei Buchstaben, die in der Schwabacher Schrift nur schwierig voneinander zu unterscheiden sind. Damit wird verdeutlicht: Minimale Differenzen, ob im Klang oder in der Grafie des Textes, sind in der *Geschichtklitterung* entscheidend.

44 Quint., *inst.* 1,5,38 (Änderungskategorien); sowie 9,3,68–72 (Anwendung auf die Etymologie/ Paronomasie); zit. nach Quintilianus 2011.

45 Schüttpelz 1996.

46 Willer 2003, 35.

47 Anders als Seelbach 2011b, 3 – »Nebelschiff = Palindrom für Fischleben« – suggeriert, handelt es sich dabei nicht um ein Palindrom (Beispiel: Reittier) – denn es ergibt sich rückwärts gelesen nicht dasselbe Wort. Die korrekte Bezeichnung, insbesondere bei Decknamen, ist ›Ananym‹.

spricht jeweils genau einer minimalen Transformation – eine Ausnahme zu dieser Regel stellen nur die verschiedenen oberflächlichen Angleichungen der Namen an die Orthografie verschiedener Sprachen dar (›Pickhart‹ zu ›Piccard‹). Diese lassen sich bei einer rein formalen Analyse jeweils nur als eine komplexe Kombination mehrerer verschiedener minimaler Transformationen fassen.

Diese transformativen Operationen im engeren Sinne werden durch ein kombinatorisches Element ergänzt. Dadurch werden die Namensbestandteile sowohl auf der Ebene der Silben als auch auf jener der Wörter jeweils neu zusammengesetzt. Ein solcher Fall findet sich in der zweiten Hälfte des oben analysierten Pseudonyms »Artwiſus von Fischmentzweiler«: Diese Form kombiniert Bestandteile des Nachnamens (›Fisch-‹, mit *detractio* der zweiten Silbe von ›Fischart‹) und des Beinamens (›-mentz-‹, ebenfalls mit *detractio* der Endsilbe) mit dem Suffix ›-weiler‹, das im süddeutschen Sprachraum als Bestandteil von Ortsnamen weitverbreitet ist. In ähnlicher Weise stellt das Pseudonym als Ganzes eine solche Kombination aus verschiedenen Namensbestandteilen dar. Dabei ist der Nachname »Fischart« in stark veränderter Form sowohl in den ersten wie in den zweiten Teil des Pseudonyms eingegangen. Es folgt ein Überblick der verschiedenen transformativen und kombinatorischen Operationen, gegliedert nach den verschiedenen Änderungskategorien:

Transformationsverfahren zur Konstruktion der Pseudonyme von Johann Fischart genannt Mentzer:

- Hinzufügen einzelner Buchstaben *(adiectio)*: Fischer→Fischart, Fischart→Fischhart
- Anagrammatik *(transmutatio)*:
  - Silbentausch: Wisart→Artwis[us], Fischhart→Hartfisch,
  - Umkehrung der Leserrichtung: Fisch→Schiff; Fischart→Tra[u]schiff und Tra[g]schiff, Menzer/Mentzer→Reznem/Retznem
- Buchstabentausch (*immutatio)*
  - nach Lautgesetzmäßigkeiten: Fischhart→Wischhart (f/v→u/w), Fischart→Wisart (f/v→u/w; sch→s), Fischfart→Fischwart (f/v→u/w)
  - ohne Regel: Elloposcleros→Elle Poscleros
- Austausch einzelner Silben (*immutatio*): Artwisus→Gotwisus, Artwisus→Lebvisus, Fischhart→Liebhart, Fischhart→Pickhart
- Übersetzung (*immutatio*): Fischer→Piscator, Johann→Ulrich/Huldrich, Fischhart→Elloposcleros
  - Synonymie (*immutatio*): Schiff→Nachen
- Paronomasie/Veränderung einzelner Buchstaben (*adiectio*+*immutatio*): Elloposcleros→Elle Poscleros; Mentzer→Mansehr; Mentzer/Moguntius→Mögeintzer

– Oberflächliche Anpassung an eine andere Sprache: Johann Fischart→Jehan Fischært, Fischart→Fischardus, Fischartus, Fischart→Guisart/Guischart/Gwuischart, Pickhart→Piccard

Diese mechanischen Transformationen mit Buchstaben reichen nicht aus, um das Spiel umfassend zu beschreiben, das Fischart mit seinem Namen treibt. Offenbar gibt es noch eine weitere Regel. Diese besagt, dass es möglich sein muss, dass jede neue Wortform, die durch diesen Transformationsprozess hervorgebracht wurde, einer semantischen Deutung unterzogen werden kann. Es gibt bei Fischart keinen vollständigen Nonsens, keine Buchstabenketten, die aus völlig zufällig durcheinandergewürfelten Elementen bestehen. Die dabei entstehenden Formen müssen jedoch nicht zwingend bereits bestehende Wörter der deutschen Sprache sein. Es reicht aus, wenn die Form als Ad-hoc-Kompositum gebildet werden kann.[48] Verkehrt man beispielsweise bei der Form ›Fischart‹ anagrammatisch die Leserichtung (wobei der Trigraph ›sch‹ als ein einzelner Laut behandelt wird), so ergibt sich die Form ›Traschif‹. Die vorliegende Regel schließt aus, dass eine Form, die weder im Deutschen noch im Lateinischen noch in irgendeiner anderen Sprache, die Fischart zugänglich ist, sinnvoll gedeutet werden kann, zu einem Pseudonym wird. Diese Zeichenfolge dient lediglich als Zwischenstation für eine sogleich durchgeführte weitere Transformation. In diesem Beispiel etwa bringt die *adiectio* eines einzelnen weiteren Buchstabens die semantisch sinnvollen Formen ›Tragschiff‹ und ›Trauschiff‹ hervor. Diese tauchen beide in Fischarts Texten auf; letztere gar als Teil des Pseudonyms, mit dem er die Vorrede seines Lobs auf die Stadt Straßburg signiert.[49]

Neben dieser Kombinatorik von bereits etablierten Bestandteilen aus Fischarts Arsenal von Pseudonymen, die durch diverse Transformationen gebildet wurden, findet sich auch der Fall, dass längst bekannte Elemente mit vollkommen neuen Bestandteilen kombiniert werden.[50] Sowohl einzelne Silben als auch ganze Namensbestandteile können so einem Namen hinzugefügt werden. Dies stellt

48 Selbst eine Beschränkung auf eine einzelne Sprache gibt es nicht, denn eine Form kann sich aus verschiedenen Elementen zusammensetzen, verschiedenen Sprachen entstammen. Ein Beispiel dafür ist die Form »Artwiſus«.

49 Beide Namensformen tauchen, mit ausführlicher Erläuterung, in Fischarts handschriftlicher Marginalie in dessen Exemplar von Goropius Becanus' *Opera Omnia* auf (Goropius Becanus 1580, zit. n. Ficker und Winckelmann 1905, 2,95). Überdies findet sich die zweite Variante »J. Noha Trauſchiff von Trůbuchen« in der Signatur des Verfassers am Ende der Vorrede von Fischart 1588b, fol.)(4v.

50 Dabei ist in gewissen Situationen die Abgrenzung zum simplen Silbentausch (*immutatio* auf Silbenebene) nicht ganz einfach zu treffen, insbesondere wenn diese gar eine gewisse lautliche Ähnlichkeit aufweisen, etwa wenn aus ›Fischhart‹ die Form ›Pickhard‹ gebildet wird.

eine Gelegenheit dar, gänzlich neue Elemente ins Namensspiel einzuführen. Diese werden anschließend nicht selten wieder zum Ausgangspunkt weiterer Transformationen nach den bekannten Regeln. Ein solches neues Element ist der Beiname ›Treübach‹, der im Pseudonym im *Glückhafft Schiff* mit zwei längst bekannten Elementen aus Fischarts Arsenal zur neuen Form »Ulrich Mansehr von Treübach« kombiniert wird.[51] Die Inkorporation jener fremden Elemente in Fischarts Inventar von Pseudonymen funktioniert dabei nach dem Prinzip der Kontamination. Alle Namensbestandteile werden, sobald sie einmal zusammen mit einem etablierten Pseudonym kombiniert worden sind, in denselben Rang versetzt. Das heißt: Was einmal in diesem Prozess als Teil eines Pseudonyms etabliert wurde, das Fischart zugeordnet ist, gehört ab diesem Zeitpunkt zum Ausgangsmaterial weiterer Transformationen. In dieser Weise greift die Produktion der Fischart'schen Pseudonyme immer weiter nach allen Seiten aus.[52] Da jedes neu gebildete Pseudonym zum Ausgangspunkt einer weiteren Transformation werden kann, wodurch wiederum neue Pseudonyme generiert werden können, liegt hier keine lineare Folge von verschiedenen Namensformen vor, sondern eine Struktur, die sich in alle Richtungen immer weiter verzweigt. Indem zusätzlich die einzelnen Namensbestandteile, die der Transformation unterzogen werden, in unterschiedlicher Weise miteinander kombiniert werden, entstehen zwischen den einzelnen Ästen immer wieder Querverbindungen. Aus dem sich immer weiter verzweigenden Baum wird – postmodern formuliert – ein wild wucherndes rhizomatisches Verweissystem, innerhalb dessen sich alles auf alles beziehen lässt.

Diese formalen Operationen bei der Bildung der vielfältigen Pseudonyme, die ich bis hierhin rekonstruiert habe, fügen sich in einen größeren poetologischen Kontext ein. Fischart reflektiert und erläutert die Verfahren einerseits mit Bezug auf Konzepte der zeitgenössischen Beschäftigung mit der Etymologie. Andererseits lassen sich die Versteckspiele mit seinem Namen auch mit Blick auf den *persona*-Begriff

51 Fischart 1577a, fol. A2r; der neue Namenszusatz findet sich an anderer Stelle dann aber auch in verschiedenen Varianten, etwa »Triuonensis« oder »Trůbuchen«, das mit »Trauschiff« kombiniert wurde, einem weiteren Pseudonym, das Fischart eindeutig zugeordnet werden kann (»J. Noha Trauſchiff von Trůbuchen«, vgl. Fischart 1588b, fol.)(4v). Diese Formen können auf eine antike Bezeichnung für das Elsass zurückgeführt werden, dem »vormaligen Wohnsitze der Triboken« (Wackernagel 1870, 7): In diesem Sinne gibt es auch eine semantische Motivierung.

52 Es sei angemerkt, dass es bei dieser Rekonstruktion der Abfolge zunächst nur um eine systematische und nicht um eine historisch-chronologische Abfolge handelt; denn die Rekonstruktion ist auch dahin gehend nur ein Vorschlag, dass die meisten der Operationen prinzipiell auch umgekehrt werden können.

der Satire deuten.[53] In beiden Fällen werden sich wichtige Bezüge und Anklänge zur Frage des (wilden) Übersetzens zeigen.

Dass Fischart die Verfahren, mit welchen er seinen eigenen Namen in diese Vielzahl von Varianten aufgefächert hat, vor dem Hintergrund der Debatte um Ursprachen und Etymologie explizit theoretisch reflektiert hat, zeigt eine Marginalglosse, die sich in Fischarts Exemplar der *Opera Goropi Becani*[54] findet. Dieser Band enthält unter anderem eine etymologisch-sprachspekulative Abhandlung, in welcher der Verfasser, der niederländische Humanist und Sprachforscher Johannes Goropius Becanus (Jan van Gorp), den Nachweis zu führen sucht, der Dialekt von Antwerpen stelle die adamitische Sprache dar.[55] Fischarts Exemplar ist heute verloren, von einigen der Einträge sind aber Reproduktionen und Transkriptionen erhalten. In der betreffenden Marginalie kommentiert Fischart eine Passage, in der Goropius die Etymologien der verschiedenen germanischen Bezeichnungen für das Konzept ›Schiff‹ erläutert.[56] Diese Passage nimmt Fischart zum Anlass, seinen eignen Namen mithilfe der Verfahren der Etymologie einer ganzen Reihe von Transformationen zu unterziehen. Nicht nur finden sich unter den Formen, die dabei produziert werden, verschiedene Pseudonyme, die bereits an anderer Stelle eingesetzt wurden, auch werden die einzelnen Schritte der Transformation als Anweisungen ausdrücklich benannt. Ich zitiere einen kürzeren Ausschnitt vom Beginn des Eintrags:

> Schiff verse Fiſch. Hinc Fiſchart Nauis dicta est/ quae propter natationem aliquid habeat/ der Art des fiſches. Et plane verſe fiſchart: Habes Tragſchiff: vel Trauſchiff: Et iterum conuerſe fiſchwart/ ſeu fischfart/ daß daher fahrt wie ain ſchiff[57]

53 Im Kontext der römischen Verssatire bezeichnet das Wort *persona*, das wörtlich auf die ›Maske‹ im Theater verweist, die Erzählinstanz, deren Äußerungen von den persönlichen Ansichten des Autors unterschieden werden wollen und die oft durch die Verwendung eines Pseudonyms markiert ist (zur *persona*-Theorie vgl. Iddeng 2000 und Freudenburg 2010, C. Schlegel 2010). Im Humanismus greift unter anderem Erasmus diese Form der ›Maskenrede‹ im *Moriae encomium* (1509) auf, insofern er sich der *persona* der Stultitia bedient, die eine Lobrede auf sich selbst hält (Kaminski 1994, 30).

54 Goropius Becanus 1580.

55 Zu Goropius hinsichtlich seiner sprachtheoretischen Position in der Ursprachendebatte, vgl. Borst 1957, 3,1:1215–1219 sowie Eco 1994a, 107; mit Blick auf die Rezeption durch Fischart, vgl. Bulang 2006, 140–142.

56 Während »Nau« und »Nachen« mit »Nauis & Ναῦς« in Verbindung gebracht werden, hängen »ſcep & ſcepen« laut Goropius Becanus mit gr. »σκάφος« zusammen, der meint, die Griechen hätten ihr Wort von der niederländischen Form abgeleitet (Goropius Becanus 1580, 5:107–108). Fischarts Anmerkung befand sich auf Seite 108 unterhalb der gedruckten Marginalie »Scip ſive | Scep. | Sceppen.« (s. u.).

57 Ficker und Winckelmann 1905, 2,95 [Faksimile der Marginalie und Transkription]; Hauffen 1898, 28 [Reproduktion eines größeren Ausschnitts der Buchseite, allerdings in schlechterer Qualität]; Bulang 2006, 141 [Abdruck des Textes nach der Reproduktion von Ficker].

In jedem Schritt werden die Ausgangs- und Zielform des Worts, das der Umwandlung unterzogen wird, einzeln aufgeführt: Aus ›Schiff‹ lässt sich ›Fisch‹ bilden, analog dazu aus Fischart ›Tragschiff‹ und ›Trauschiff‹.[58] Auch die Anweisungen, nach welcher Regel eine bestimmte Transformation zu vollziehen sei, werden explizit ausgesprochen: Bevorzugtes Verfahren ist dabei die Verkehrung der Leserichtung (*transmutatio*) – was jeweils durch die Vokabel *vertere* bezeichnet wird, d. h.: wenden, drehen, umkehren. Dieses Umwenden der Buchstaben eines Worts wird somit mit demselben Begriff bezeichnet, der in der lateinischen Sprache auch für das Übersetzen von einer Sprache in die andere verwendet wird. Die formale Charakterisierung des etymologischen Transformationsprozesses wird jeweils durch einige semantische Erläuterungen abgeschlossen. Während die primäre Sprache der Notiz Lateinisch ist, stammt nicht nur das behandelte Sprachmaterial aus dem Deutschen. Es finden sich auch innerhalb der Erläuterungen der Namensbedeutungen einige deutschsprachige Abschnitte, und zwar immer dann, wenn sich daraus eine zusätzliche Evidenz aufgrund der sprachlichen Ähnlichkeit ergibt. Tobias Bulang hat den gesamten Eintrag einer ausführlichen Exegese[59] unterzogen und als paradigmatisches Beispiel für Fischarts etymologische Arbeitsweise dargestellt, die den »Ursprachendiskurs *in nuce*« enthalte.[60] Vor dem Hintergrund der theoretischen Überlegungen zu den sich schließenden Übersetzungszirkeln ist ein weiteres Kuriosum von einigem Interesse: Die Umkehrungen des Namens von ›Fischart‹ zu ›Trag-‹ respektive ›Traufisch‹ werden noch einmal demselben Transformationsschritt unterzogen. Wohl wäre es zu erwarten, dass durch die doppelte Anwendung dieser rein formalen Operation wieder der Ausgangszustand hergestellt wird. Doch es wird durch diesen Prozess eine Abweichung produziert: »fischwart« und »fischfart« sind die neuen Formen. Sowohl ›u‹ und ›w‹ als auch ›w‹ und ›f‹ können gegeneinander ausgetauscht werden. Damit ist sichergestellt, dass jede Form semantisch deutbar ist. Durch die Interferenzen, die sich aus der Struktur der deutschen Sprache ergeben, ist selbst dieser Übersetzungsprozess nicht rein, sondern wird zweimal entscheidend abgelenkt. Nur so kann eine Form wie ›fischfart‹ entstehen.

Der weitere Verlauf der Marginalie zeigt, welches kreative Potenzial diese spekulativ-etymologischen Verfahren freizusetzen vermögen: Weil der Name, wie dies die etymologische Analyse in einem ersten Schritt ergeben hat, offensichtlich in solch engem Zusammenhang mit der Seefahrt steht, imaginiert Fischart für sich selbst eine Abstammung von den Normannen, die bei ihm als furchtlose Seeleute

58 Fischart und ›Tra[u]schiff‹ respektive ›Tra[g]schiff‹ sind nur imperfekte Anagramme, sie funktionieren nur dann, wenn ein Buchstabe eingefügt wird.

59 Bulang 2006, 141–142.

60 Bulang 2006, 142.

und Eroberer weiter Landschaften im Süden Italiens erscheinen. Es gelingt Fischart aber, das Netz der etymologischen Indizien noch dichter zu knüpfen: So kann er auf den normannischen Namen Guiscard verweisen, dessen latinisierte Form tatsächlich ›Fiscardus‹ (oder ähnlich) lautete, wie Fischart in seiner Notiz zutreffend festhielt: »hoc cognomen Fiſcharti ſibi ſumſerunt«.[61] Aus dieser Normannen-Spekulation, die auch an anderen Stellen in Fischarts Werk Eingang gefunden hat, erklären sich auch die Formen Guisart, Guischart und Gwischart, die sich unter den Transformationen von Fischarts Namen finden.

In diesen etymologischen Überlegungen, die weit über das Deutsche hinausgreifen, deutet sich im Kleinen der zentrale Stellenwert an, den Sprachgrenzen und deren Überschreiten für Fischarts Arbeit an seinen Namen haben. Die diversen Pseudonyme, die auf den ersten Blick durch rein formale Operationen zustande gekommen sind, sind durch eine komplexe immanente Poetik der Übersetzung geprägt – und zwar in zweifacher Hinsicht. Zunächst ist jede Transformation selbst bereits ein wilder Übersetzungsschritt. Insofern das wilde Übersetzen nicht nur die Denotation eines Worts, sondern auch die Ähnlichkeit des Zeichenträgers zum Äquivalenzprinzip erhebt, stellen nicht nur intralinguale Übersetzungen im engeren Sinne wie das Traductionym ›Elloposcleros‹, sondern auch die oberflächlichen Transformationen allesamt Produkte des wilden Übersetzens dar.

Insbesondere aber zeigt sich, dass sich selbst hinter vermeintlich einfachen Fällen wie dem Übersetzen von ›Johann‹ als »Huldrich« um einiges komplexere und wildere Übersetzungsoperationen verbergen, als dies die beiläufige Kommentierung der Forschung vermuten lässt.[62] Der Name Johann geht zurück auf den bib-

---

61 Vermutlich bezieht sich Fischart dabei auf Robert Guiscard (um 1015–1085), der als Herzog von Apulien und Kalabrien weite Teile Süditaliens beherrschte. Auch in der *Geschichtklitterung* (1590) wird beiläufig ein »Kőnig Wilhelm Viſchart inn Normandy«, später ein »Kőnig Gwiſchard« erwähnt (Gkl 1590, 358, 435). Von Robert Guiscart berichten die *Gesta Roberti Wiscardi* aus Guillelmus Apulus (d. i. Wilhelm von Apulien), der falsche Vorname könnte also auf einer simplen Vertauschung beruhen. Die *editio princeps* dieser Gesta erschien 1582 in Rouen (Apulensis 1852); tatsächlich findet sich die Stelle noch nicht in der ersten, wohl aber in der zweiten Ausgabe der *Geschichtklitterung* (fehlt in Gsch 1575, T3v, vorhanden in Gkl 1582, Y5r; Dd2r). Seelbach 2000b, 454 verzeichnet den Namen »Wilhelm Guiscard« im Katalog seiner onymen Exempel, kann aber keine Quelle für die Stelle identifizieren.

62 Zymner 1995, 96: »›Huldrich‹ ist nämlich einfach eine Übersetzung des Namens ›Johannes‹«; Seelbach 2020: »›Huldrich‹ ist die wörtliche Übersetzung der Bedeutung von Johannes, hebr. יוחנן (Jochanan; ›Er [Gott] ist gnädig/huldreich‹. Leonardi 2010, 310: Huldrich […] (in cui germanizza il suo nome di origine ebraica, *Johann* > composto di *huld* ›grazia‹ e *rich* ›potente; ricco‹, […])«. Am präzisesten noch Hausmann 1995a, 43: »Huldrich = Ullrich, dt. Übers. des hebr. Jochanan, Johann (›Gott ist mächtig‹), Fischarts Vorname«. Nur Wackernagel scheint sich der sprachlichen Problematik dieser Übersetzung vollständig bewusst zu sein und macht sich auf die Suche nach weiteren

lischen griechischen Namen Ἰωάννης, der wiederum eine Variante des hebräischen Namens Jochanan (יוֹחָנָן) darstellt. Jochanan ist ein sogenannter Satzname, der sich aus der auf Gott verweisenden Silbe ›jo‹ und der Wurzel ›ḥnn‹ zusammensetzt. Der Name lässt sich deshalb semantisch in andere Sprachen übersetzen und bedeutet im Deutschen so viel wie »Gott ist gnädig«. Der deutsche Vorname Ulrich hingegen stammt etymologisch vom germanischen Namen Udalrich ab und bezeichnet einen Herrscher mit großem Erbe (*uodal*, Erbgut und *richi*, mächtig, Herrscher).[63] Die ursprüngliche Bedeutung des Namens war in Fischarts Zeit vermutlich weitgehend vergessen. Währenddessen hatte sich, besonders in humanistischen Kreisen, eine Interpretation des Namens etabliert, die diesen volksetymologisch auf die Bestandteile »huld« und »reich« zurückführte. Wer auf diesen Namen getauft wurde, wurde damit als jemand verstanden, der ›Reich an (Gottes) Huld‹ ist. Diese Deutung des Namens wurde durch Ulrich Zwingli popularisiert, der die Schreibweise seines Vornamens zu Huldrych (mit alemannischem Monophthong, auch Huldreych) änderte.[64] Nur, wenn man diese sekundäre Namensdeutung zugrunde legt, kann Huldrich überhaupt als eine Übersetzung des hebräischen Namens Jochanan angesehen werden. Doch selbst dann herrscht zwischen den beiden Bedeutungen ›Gott ist gnädig‹ und ›huldreich‹ eine gewisse semantische Distanz, die sich nur überbrücken lässt, wenn das breite Bedeutungsspektrum des Worts ›Huld‹, das eine asymmetrische Beziehung zwischen Dienstmann und Lehnsherrn bezeichnet, auf das Verhältnis des Menschen zu Gott übertragen und so an die Bedeutung des lateinischen Worts *gratia* angenähert wird. Erst dann erscheinen die beiden Namen als komplementäre Beschreibungen desselben Sachverhalts und können einander gleichgesetzt werden. Unter der unscheinbaren Oberfläche zeigt sich hier das volle Potenzial des wilden Übersetzens.[65]

Fischarts Pseudonyme werden vom Übersetzen noch in einer zweiten Hinsicht geprägt. Und zwar bei der nachträglichen inhaltlichen Deutung der verschiedenen Alternativnamen, die oft Bestandteile aus verschiedenen Sprachen enthalten. Das Produkt der formalen Kette von Transformationen entfaltet ein dabei sekundäres

---

zeitgenössischen Belegen für diese Gleichsetzung, kann aber nur auf eine Stelle aus dem frühen 17. Jahrhundert verweisen: »*Huldreich* als Verdeutschung von Johannes (eigentlich Gottes Gnade) finde ich auch in alten Bibelregistern, z. B. dem der Merianischen Bilderbibel, Straßb. 1630« (Wackernagel 1870, 8).

63 Seibicke 1996, 325.

64 Zu Zwinglis Namen, vgl. Opitz 2018, 11.

65 So auch Kellner 2009, 154, die feststellt: »Die Zusammenstellung von ›Huldrich Elloposcleros‹ als Übersetzung des Namens Fischart »mit dem deutschen Huldrich – für hebräisch Johannes – zeigt eben jene Überschreitung und Mischung verschiedener Sprachen, die für die gesamte Geschichtklitterung konstitutiv ist.«

semantisches Potenzial, insofern die einzelnen Bestandteile des neuen Namens auf bestehende Bedeutungen zurückgeführt werden können. Die Bedeutungspotenziale, auf die dabei zurückgegriffen werden, entstammen wie selbstverständlich nicht nur dem Deutschen, sondern verschiedenen Sprachen. In diesen Fällen ist bei der Deutung der Pseudonyme zwingend auch ein Übersetzungsschritt enthalten. Dies gilt beispielsweise bei der Form »Artwiſus«, die oben bereits hinsichtlich des formalen Transformationsprozesses untersucht wurde. Hier etwa liegt bei der ersten Hälfte des Worts der Bezug auf lat. *ars, artis f.* (Kunst) nahe, während der zweite Wortteil das deutsche Adjektiv ›weise‹ in den Namen integriert. Der Bezug auf die lateinische Sprache für die Deutung der ersten Silbe – auch in der deutschen Sprache trägt die Silbe ›art‹ ja durchaus eine Bedeutung –, ist dadurch impliziert, dass durch die Verwendung der Endsilbe ›-us‹ das ganze Wort als ein lateinisches markiert wird. In der Kombination weist sich der Verfasser dieses Texts damit als ›Weisen in der Kunst‹ aus.

Dass dieses Bedeutungspotenzial nicht zufällig zustande gekommen ist, zeigt die Selbstinszenierung des Verfassers auf der Titelseite des *Catalogus catalogorum* (1590). Darin wird ein Gegensatz zwischen den »Sinnarmen vnd Buchſchreibreichen« einerseits, die die Bücher an starke Ketten gelegt haben, ohne sie überhaupt zu lesen, und dem kunstsinnigen Verfasser andererseits konstruiert, der diese Bücher »abgelo͛ſt/ vnd an den Tag«[66] gebracht hat, damit sein Publikum sich daran bilden möge. Während im Fall der Normannen, so mag man spekulieren, die Entdeckung der Namensähnlichkeit zur Imagination der eigenen Herkunft geführt hat, scheint hier das Pseudonym mit Absicht gewählt worden sein, um einen bestimmten inhaltlichen Aspekt, der im Text verhandelt wird, bereits aufzunehmen. Denn obwohl in diesem transformativen Spiel mit den Namen der Zufall eine gewichtige Rolle spielt, macht die große Zahl der Formen, die in diesem Prozess gebildet werden können, eine gezielte Wahl des Pseudonyms möglich. Ursache und Wirkung sind in diesem Prozess allerdings kaum zu unterscheiden. In ähnlicher Weise stellen auch weitere Pseudonyme Fischarts einen mehr oder weniger direkten Bezug zum Inhalt der jeweiligen Publikation her. Dazu gehört das Pseudonym »Ulrich Mansehr von Treübach«, das Fischart dazu benutzte, um die Pritschmeisterdichtung »Das Glückhafft Schiff« zu signieren. Darin wird eine Schifffahrt von Zürich nach Straßburg, welche die enge politische Verbundenheit dieser Städte symbolisieren sollte, mit der Fahrt der Argonauten verglichen. Die Protagonisten werden dabei zu Helden stilisiert. In diesem Kontext nimmt der Name ›Mansehr‹ die auch sonst vorhandenen Anklänge ans Epos auf, in dem die Protagonisten für ihre (männliche) Tapferkeit geehrt werden. Gleichzeitig wird

66 Fischart 1590, fol. A1r.

durch den Beinamen ›Treübach‹ die Treue der Bündnispartner betont, die ja tatsächlich durch ein Fließgewässer miteinander verbunden sind. Dass bei der Wahl eines Pseudonyms dessen sprechende Bedeutung programmatisch eingesetzt wird, wird durch die allegorisch-emblematische Ausdruckspraxis gestützt und ist darum im 16. Jahrhundert weitverbreitet.[67] Fischart setzt seine Pseudonyme gezielt für jeweils unterschiedliche Gattungsreferenzen, literarische Textsorten und unterschiedliche soziale Rollen ein: Eine ernsthafte politische Lobschrift wird mit einem anderen Pseudonym versehen als eine satirische Spottschrift. Damit macht Fischart von der Möglichkeit Gebrauch, mithilfe seiner Pseudonyme seine Autorschaft zu pluralisieren,[68] sie damit aber auch zu verstecken. Aus der Verschlüsselung des Autornamens ergibt sich ein komplexes rhetorisches Spiel von Evidenz und Latenz. Der empirische Autor Johann Fischart ist hinter den diversen Pseudonymen verborgen, der Bezug auf ihn geht aber niemals ganz verloren. Die Autorschaft ist betont verhüllt, wird aber gerade dadurch markiert.[69] Gleichzeitig ermöglicht es die Verhüllung, die Autorschaft der einzelnen Texte sowohl vom empirischen Autor als auch voneinander zu entkoppeln und im freien Spiel mit den Pseudonymen unterschiedliche Sprechhaltungen – unterschiedlichen Masken – zu konstruieren. Diese vielfach aufgeteilte Funktion Autorschaft aber ist ein wesentliches Merkmal eines poetischen Texts.[70] Die Autorschaft wird sich, das ist für die *Geschichtklitterung* zu zeigen, auch innerhalb des Texts weiter differenzieren.

Im Kontext von Fischarts Texten, die stark durch die satirische Schreibweise geprägt sind, bietet es sich an, zur Beschreibung der Phänomene, die zu einer Pluralisierung der Funktion Autorschaft führten, neben dem Verweis auf die Funktionen des Pseudonyms auch den Begriff der *persona* hinzuzuziehen. Dieses Konzept hat in der klassischen Philologie Verwendung gefunden, um bezüglich der lateinischen Verssatire die Unterscheidung zwischen dem empirischen Autor mit seinen persönlichen Ansichten und dem konstruierten ›Ich‹ dieser Texte zu unterscheiden.[71] Zwar stammt die Begriffsarbeit zur *persona*-Theorie vorwiegend aus der zweiten

---

67 Kleinschmidt 2007, 189.

68 Kleinschmidt 2007, 189.

69 Kleinschmidt 2008, 7.

70 R. Simon 2018a, 32: »Für den poetischen Text gilt, dass es nicht einen Autor gibt, sondern eine vielfach aufgeteilte und verstreute Funktion Autorschaft, die zusammenzutragen (äquivalent zu setzen) dem Lesen aufgetragen ist. Poetisierung teilt den Sender.« (Poetisierte Emotivität, die zu einer Pluralisierung der Funktion Autorschaft führt). Zu Autorschaftskonzepten, vgl. auch Jannidis u. a. 1999; sowie Schaffrick und Willand 2014.

71 Iddeng 2000, 107: »In recent decades many scholars on Roman verse satire have been preoccupied with the study of the first-person voice. Most of these scholars regard the author of the Roman satire as separate from, and in opposition to, the speaker he creates. This ›I‹ person is called a mask, the Latin *persona*, or ›the satirist‹«.

Hälfte des 20. Jahrhunderts und ist von modernen Überlegungen zur Autorschaft entscheidend geprägt, sie kann aber auf eine historische Semantik[72] verweisen, wobei der Begriff der *persona* sowohl im Diskurs der Rhetorik bei der Reflexion der Rolle des Sprechers und seiner öffentlichen Selbstinszenierung[73] als auch in der Poetik des Dramas von Bedeutung ist.[74] Das lateinische Wort *persona*, das in antiken Etymologien entweder auf lat. *personare* (hindurch-tönen) oder auf gr. πρόσωπον (Gesicht, Antlitz, sichtbare Gestalt) zurückgeführt wird, bezeichnete ursprünglich die Maske, die ein Schauspieler auf der Bühne trug; daran anknüpfend metonymisch auch die Rolle, die durch den Schauspieler auf der Bühne oder ein Mensch in der Welt einnimmt.[75] Bezüglich der Frage fiktiver Rollen in (literarischen) Texten ist der *persona*-Begriff zentral, der sich in der rhetorischen Schulgattung der *declamatio* entwickelt hat. Dabei handelt es sich um fiktive Plädoyers in fiktiven Gerichtsfällen oder fiktiven Beratungsreden, wobei gerade abenteuerliche und absurde Szenarien verbreitet waren.[76] Vom Redner wurde dabei erwartet, dass er beide Seiten mit gleicher Überzeugungskraft vertreten konnte. Eine solche Sprechhaltung impliziert, dass das Ziel der rhetorischen Persuasion von den persönlichen Überzeugungen entkoppelt wird, was die Einnahme einer vom Sprecher verschiedenen fiktionalen Rolle (*persona*) impliziert.[77] Um kurz auf zwei prototypische Fälle im 16. Jahrhundert zu verweisen, auf welche der Begriff der

72 Dies geschieht interessanterweise besonders im grundlegenden Aufsatz von Mack 1951, 219, der an die Wiederentdeckung der Rhetorik anknüpft und die Lenkung des Ethos zugunsten des Satirikers zum argumentativen Fluchtpunkt macht.

73 Einschlägig ist dabei insbesondere die Unterscheidung von vier verschiedenen Masken, die in Ciceros *De Officiis* überliefert ist: Die erste *persona* umfasst die allen Menschen verliehene Vernunftnatur, die zweite die individuellen Züge jedes einzelnen; die dritte die äußere soziale Rolle, die dem geschichtlichen Zufall geschuldet ist, die vierte aber ist frei gewählt. Insofern es dabei um die Ausgestaltung einer angemessenen Rolle gemäß dem rhetorischen Kredibilitätsprinzips des moralischen *decorum* in der Öffentlichkeit geht, zielen die meisten Empfehlungen auf die Etablierung einer langfristig konsistenten *persona* des Redners; gleichwohl liegt »das frei erfundene Rollenspiel und die performative Selbstdarstellung rhetorischer Subjekte« im Horizont (Oesterreich 2012, 864–865, 862 [Zitat]; Fuhrmann 1979, 99).

74 Einen exzellenten Überblick zur Geschichte des Konzepts aus rhetorischer Sicht bietet Oesterreich 2012.

75 Fuhrmann 1979, 88. Die abstrakte Bedeutung von Person als allgemeine Bezeichnung für ein rationales Individuum, wie sie dann auch in der Definition Kants als Vernunftwesen wiederfindet, hat sich jedoch erst in nachklassischer Zeit entwickelt.

76 Traninger 2013, 200, 203 rekonstruiert im Anschluss die vielfältigen Interferenzen zwischen der zwar schriftlich konzipierten, letztlich aber doch auf orale Performanz zielenden Deklamation und den sich in der Kaiserzeit herausbildenden schriftlichen Prosaerzählformen – so gibt es gerade im hellenistischen Prosaroman diverse Überschneidungen, die sich nicht nur auf motivische Aspekte (Schiffbruch) beschränken.

77 Traninger 2013, 199.

persona-Begriff der Satiretheorie angewendet wurde: Erasmus bedient sich gerade in seinen satirischen Texten der Möglichkeiten des Maskenspiels.[78] Dabei handelt es sich allesamt um Texte, in denen Traninger die Gattungsmerkmale der *declamatio* entdeckt.[79] Die *declamatio* wurde im Humanismus laut Traninger zu einem wichtigen Vehikel für theoretische Diskurse und erlaubte es, dank des Konstrukts der *persona* auch kontroverse Überzeugungen vorzutragen. Dies zeigt sich besonders prägnant im *Lob der Torheit*. In diesem Text macht die vorangestellte Regieanweisung »Stvlticia loqvitvr« die Torheit zur *persona* von Erasmus.[80] Erst aus dieser Verschiebung der Sprecherrolle resultiert die permanente performative Subversion einer jeden Aussage, welche diese über sich selbst trifft. Doch sei die *persona* »immer anzusetzen, unabhängig davon, ob sie mit Namen versehen und charakterisiert ist«, so jedenfalls charakterisiert Traninger die apologetische Strategie des Erasmus, nachdem gegen das *Encomium matrimonii* der Vorwurf der Heterodoxie vorgetragen wurde.[81] Eine vergleichbare Konstellation findet sich auch bei François Rabelais, dessen Verwendung des Pseudonyms ›Alcofribas Nasier‹ ebenfalls mit der Kultivierung einer distinkten komischen Maske einhergeht, wie Defaux mit ausdrücklichem Bezug auf Erasmus' Figur der Stultitia feststellt.[82] Die *persona* des Alcofribas zeichnet sich, im Vergleich zu den späteren Texten, die unter Rabelais' Klarnamen erschienen sind, unter anderem durch eine unzuverlässigere Erzählweise aus.[83] Auch in den zeitgenössischen Poetiken hat der Begriff der *persona* mit Bezug zur Satire Eingang gefunden.[84] Von der einfachen Verwendung eines Pseudo-

---

78 Traninger 2017, 6: »In that he tended to be drawn towards textual genres that allowed for a *persona*, a mask, behind which the ›real‹ Erasmus could disappear at will, he appears to be undermining his own strategies for creating a public image.«

79 Traninger 2013, 204; diese zählt von Erasmus' Texten neben dem *Lob der Torheit* auch das *Lob der Ehe* (*Encomium matrimonii*), die *Querela pacis* und seine Erziehungsschrift *De pueris statim ac liberaliter instituendis* unter die Gattung der *declamatio*.

80 Traninger 2017, 12.

81 Zitat und Kontextualisierung beide in Traninger 2013, 205.

82 Defaux 1974, 92: »Alcofrybas est à Rabelais ce que la *Moria* est à Erasme : Alcofrybas, comme Stultitia, *loquitur*. Il est le masque comique dont Rabelais s'affuble pour démasquer le mal et l'exposer au ridicule.«

83 Stephens 2011, 690; Stephens 1984, 261–262 mit dem starken Fazit: »The early modern comic author, Folengo, Rabelais or Cervantes […] presents the act of composition as a process of counterfeit […]. Speaking through the *persona* of an *auctor* posing as *interpres*, he mimics the fabrication of historical lies for a gullible audience«.

84 Trappen 1994, 113 stellt fest, dass in verschiedenen Poetiken des 16. und 17. Jahrhunderts die Satire zusammen mit anderen dramatischen Gattungen behandelt wird, was er darauf zurückführt, dass Satire und Satyrspiel bis zur Verwechslung gleichgesetzt wurden. Damit aber wird – folgt man der aristotelischen Herleitung der drei Hauptgattungen aus den unterschiedlichen Weisen der Nachahmung (vgl. Arist. *Poet*. 1448, 20) – alles in der Satire potenziell zur Figurenrede und die Frage

nyms im Sinne eines reinen *Nom de plume* aber unterscheidet sich die Konstruktion einer *persona* dadurch, dass eine textuelle Stimme mit distinkten Eigenschaften geschaffen wird, die diese vom Autor unterscheiden.[85]

In einer Übersetzung wird die Kommunikationssituation verdoppelt, weshalb man darin sowohl die Stimme des Übersetzers als auch die Stimme des Verfassers respektive der jeweiligen Erzählinstanzen findet. Auch in einem Text wie der *Geschichtklitterung* liegt daher die Vermutung nahe, dass mehrere Textstimmen vorhanden sind und sich diese gegenseitig überlagern: Die Autorschaft von François Rabelais und Johann Fischart respektive ihrer durch die jeweiligen Pseudonyme gekennzeichneten *personae* Huldrich Elloposcleros und Alcofribas Nasier sind in diesem Text eng miteinander verwoben und lassen sich nur mühsam auseinanderhalten. In diesem Sinne kann man bei der *Geschichtklitterung* allein schon wegen der Umstände, unter denen dieser Text entstanden ist, von einem polyphonen Text sprechen.

Auf dem Titelblatt aller drei Ausgaben der *Geschichtklitterung*, die zu Lebzeiten Fischarts erschienen sind, finden sich beide Namen: Einhellig wird dabei »M. François Rabelais« – in roter Schrift hervorgehoben – als derjenige bezeichnet, der den Text »Frantzoͤſiſch entworffen« habe (Gkl 1590, 1).[86] Durch »Huldrich Ellopoſcleron

nach der Rolle des Sprechers stellt sich in verstärktem Maße. Damit aber ist nicht nur die Anwendung der Kategorie der *persona* auf die Satire plötzlich äußerst naheliegend. So erstaunt es nicht, dass der Begriff auch in Scaligers Poetik ausdrücklich auftaucht, um eine Binnen-Differenzierung der Sprechhaltungen vorzunehmen, die in der Satire denkbar sind: »Nach der Darstellungsweise des Gedichts unterscheidet man drei Arten: die einfache erzählende, die dramatische und die gemischte. Bei der einfachen Erzählung spricht die Person des Autors selbst, wie in der ersten Satire Juvenal. Die dramatische, auf Rollen beruhende Satire kommt auf zweierlei Weise vor: die Figuren bleiben entweder ungenannt, wie in der ersten Satire des Persius, oder sie werden genannt, wie die Catii und Damasippi. Die gemischten sind so, wie die ausgezeichnete, überaus geistvolle.« – »A ratione poematis tres sunt: simplex διηγηματικόν et δραματικόν et μικτόν. Narratio simplex ex persona auctoris, ut prima Iuvenalis. Activa ex personis constituta duplex: aut enim personae sunt sine nomine, ut prima Persii, aut nominatae, ut Catii et Damasippi. Mixtae vero sunt, ut illa pulcherrima ac plenissima munditiarum.« (Scaliger 1994, 189–190).

85 Stephens 2011, 690: »It is often difficult to determine the difference between a second-stage pseudonym and a simple nom de plume; but I will define the discriminator as the degree of attention paid to creating and cultivating a distinct authorial persona behind the pseudonym.«

86 Interessanterweise findet sich von Rabelais' *persona* Alcofribas auf dem Titelblatt keine Spur. Dies mag insbesondere daran gelegen haben, dass die direkte Vorlage Fischarts diesen Namen im Titelblatt unterschlägt, vgl. Garg 1573. Die einzige Erwähnung des Pseudonyms findet sich in Gkl 1590, 229 als »Biervogt Alcofribras [sic!]« und stellt eine direkte Übersetzung der entsprechenden Stelle in der französischen Fassung dar. Vor dem Hintergrund der literaturwissenschaftlichen Unterscheidung zwischen (empirischem) Autor und seiner unter Pseudonym auftretenden persona wirkt die Kombination der Namen ›Rabelais‹ und ›Elloposcleros‹ auf dem Titelblatt wie ein Ka-

Reznem« (Ausgabe 1575) respektive durch »Huldrich Ellopoſcleron« (Ausgaben 1582 und 1590) hingegen wurde laut den verschiedenen Titelblättern die Übersetzung dieses Texts verantwortet. Dies wird in der Ausgabe von 1575 durch den lateinischen Fachbegriff ›vertirt‹ ausgedrückt und in der Folge durch verschiedene metaphorische Formulierungen ersetzt, die den spezifischen Charakter des Übersetzungsprozesses präziser darstellen.[87] Wenn das Pseudonym Huldrich Elloposcleros einen Übersetzer bezeichnet, so handelt es sich dabei um einen treffenden sprechenden Namen; doch nicht im klassischen Sinne, dass dies der (semantischen) Bedeutung des Namens abzulesen wäre. Vielmehr zeigt sich die Übersetzungstätigkeit performativ in den Verfahren, denen der Name bei seiner Verfertigung unterzogen wurde. Dabei sind die Rollen Verfasser und Übersetzer respektive Schöpfer und Bearbeiter eindeutig verteilt. Huldrich Elloposcleros erscheint auf dem Titelblatt als Übersetzerinstanz. Dabei handelt es sich aber um eine von drei verschiedenen Weisen, mit denen die Autorschaft Fischarts auf dem Titelblatt in verschlüsselter Weise markiert wird. Neben diesem Pseudonym finden sich hier auch ein Akronym »In Fischen gilts Mischen« und eine emblematische Darstellung von Fischarts Namen in Form der Titelvignette, die Aal und Krebs, das heißt, Fischarten, abbildet.

Die Pluralisierung von Fischarts Autorschaft und der Stimmen innerhalb des Texts wurde von der Forschung schon längst benannt. Bezeichnenderweise wurden bislang aber die Komplikationen kaum reflektiert, die sich aus der übersetzerischen Doppelung des Senders ergeben. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand der Status von ›Huldrich Elloposcleros‹ in seinem Verhältnis zu ›Fischart‹. Zymner spricht zunächst einmal ganz grundlegend von der Notwendigkeit, zwischen der »historischen Person Johann Fischart« und dem »poetischen Funktionsträger […] ›Huldrich Elloposcleros‹ zu unterscheiden«.[88] In ähnlicher Weise differenziert Bachorski zwischen dem empirischen Autor Johann Fischart und dem impliziten Autor Huldrich Elloposcleros. Er verwendet – damit der Tradition der Rabelais-Forschung folgend, die in gleicher Weise zwischen Rabelais und Alcofribas unterscheidet – in der Folge nur den Namen ›Elloposcleros‹, um die *persona* des Verfassers der *Geschicht-*

---

tegorienfehler, der zwei Konzepte parallelisiert, die sich nicht entsprechen. Aus verlagstechnischer Perspektive ist dies aber erklärbar: Obwohl der *Gargantua* ursprünglich unter dem Pseudonym Alcofribas publiziert wurde, wurde der Text schnell mit dem Namen Rabelais verbunden, der große Bekanntheit erlangte. Aufgrund des werbenden Charakters muss sich dieser Name auf dem Titelblatt finden. Fischart selbst hingegen folgt der satirischen Gattungstradition und präsentiert sich darum unter seiner Maske.

87 Zu den metatranslatologischen Überlegungen auf dem Titelblatt und in der ersten Vorrede, vgl. Kap. II.3.1–3.2.

88 Zymner 1995, 107.

klitterung zu bezeichnen.[89] Eine solche zweiteilige Unterscheidung zwischen dem empirischen Autor und der *persona* im Text ist allerdings zu simpel. Glowa, der an einigen Stellen ebenfalls den Begriff *persona* verwendet, fordert darum, zwischen der Erzählinstanz des eigentlichen Texts und dem ›Erzähler‹ der Vorrede zu unterscheiden:

> The polyphonic character of the Gkl is furthermore enhanced not only by the distinction one must make between the terms author and narrator, but also by the addition of a third voice, the *prefacer.*[90]

Diese Analyse ist bezüglich der Differenzierung zwischen Prolog und Haupttext zutreffend, die Untersuchung der verschiedenen Stimmen jener Vorreden bleibt allerdings nicht nur terminologisch[91] etwas unpräzise. Denn sie verkennt, dass die zwei Vorreden der *Geschichtklitterung* aus unterschiedlichen Perspektiven verfasst sind und von unterschiedlichen *personae* verantwortet werden. Während sich die erste Vorrede, deren Überschrift mit den Worten »An alle Klugkrŏpffige Nebelverkappte NebelNebuloner« (Gkl 1590, 3) beginnt, nur in der *Geschichtklitterung* zu finden ist, hat die zweite Vorrede, die mit »Ein vnd VorRitt« überschrieben ist, eine direkte Entsprechung im *Prologue de l'Autheur* von Rabelais' *Gargantua*.[92] Einen eindeutigen Hinweis auf die funktionale Differenzierung zwischen den beiden Vorreden stellt eine Formulierung zum Ende der ersten Vorrede dar. Diese kündigt die zweite Vorrede als den »folgenden Bereitſchlag deß Authors« an, auf den sich die Textstimme der ersten Vorrede darüber hinaus in der dritten Person bezieht (Gkl 1590, 16).[93] Mit diesem Rollenwechsel geht auch ein Wechsel des Stils einher.[94]

---

89 Dabei wird dem Konstrukt ›Elloposcleros‹ alles zugeordnet, eine Differenzierung zwischen implizitem Autor und Erzähler findet nicht wirklich statt.

90 Glowa 2000, 13.

91 Glowas Verwendung des Begriffs ›narrator‹ ist mit Bezug auf die Vorreden problematisch und unpräzise, weil darin nichts erzählt wird: »In that section [der ersten Vorrede] the real author assumes the role of a prefacer, signing as Elleposcleros (Greek pseudonym for fischart). In the introduction [der zweiten Vorrede], the voice of the prefacer is not completely lost, but it is transformed step by step into the voice of the narrator who gradually assumes the role of a major protagonist in the *Gkl.*« (Glowa 2000, 33).

92 Für die zeitgenössische Leserschaft ist es allerdings nur schwer erkennbar, welche Partien der *Geschichtklitterung* übersetzt wurden und welche nicht. Der Umstand, dass nur eine der beiden Vorreden eine direkte französische Vorlage hat, kann daher für die Interpretation des Textes nur eine beschränkte Rolle spielen.

93 »[…] vnd welchem er diß Buch zugeſchrieben/ werdet jhr im folgenden Bereitſchlag deß Authors vernemmen« (Gkl 1590, 16).

94 Rusterholz 2008, 259.

Zwar wird an dieser Stelle nicht ausdrücklich ausgesagt, wer mit dem Autor tatsächlich gemeint ist; der Bezug auf François Rabelais liegt aber nicht nur nahe, weil er auf dem Titelblatt als derjenige bezeichnet wurde, der den Text entworfen habe, sondern weil an anderer Stelle in der ersten Vorrede ausführlich von Rabelais als »deß Authors perſon« (Gkl 1590, 22) die Rede war.

Es wäre allerdings ebenso verfehlt, wenn man die erste Vorrede ausschließlich einer *persona* Fischarts, die zweite Vorrede, den *Ein und VorRitt*, jedoch einer *persona* Rabelais' zuschreiben würde. Auch der *VorRitt* zeichnet sich durch eine heterogene Mischung aus Elementen aus, die beiden Stufen des Texts entstammen. Dies folgt nicht nur formal aus der Feststellung, dass es im Verlauf der Übertragung dieser Passage zu umfangreichen Verschiebungen und Erweiterungen des Texts gekommen ist, sondern es lässt sich auch ganz inhaltlich festmachen: So zählt die Prologstimme in der Liste der Bücher, die trotz ihrer »wunderlich krabatiſch« lautenden Titel eine unvoreingenommene Lektüre verdient haben, neben Texten aus der Feder Rabelais' umstandslos auch Publikationen von Fischart auf, ohne dabei irgendeine Abgrenzung vorzunehmen.[95] Kurz darauf ist von »Winholdiſch vnd Ellopoſcleroniſch ſaurwerck« (Gkl 1590, 30) die Rede. Eine solche Aussage kann einerseits offensichtlich nicht von einer Maske Rabelais' herrühren, gleichzeitig aber wird durch die Verwendung der dritten Person impliziert, dass die Prologstimme des *VorRitts* mit Elloposcleros nicht identisch ist. Gleichwohl aber ist die Stimme von Alcofribas aus diesem Text in keiner Weise getilgt worden.[96]

All dies macht es fast unmöglich, das Ich in der zweiten Vorrede eindeutig zu referenzieren. Manchmal kann eine Formulierung kaum anders als aus dem Universum Fischarts heraus getroffen sein, an anderen Stellen stammt sie direkt von Rabelais her – meist aber sind beide Bezüge gleichermaßen plausibel, sodass der Versuch der Unterscheidung müßig ist. Die Doppelung von Bezügen auf Fischart und Rabelais zeigt sich auch in der Weise, wie die Vorrede am Schluss unterzeichnet wird. Entgegen der Ankündigung, es handle sich beim *VorRitt* um den Bereitschlag des Autors, findet sich am Ende dieses Abschnitts ein kurzer Sinnspruch, in dem Fischarts Initialen JFGM ein Akronym bilden. Damit schreibt sich auch hier wieder eine ine von Fischarts *personae* in den Text ein: »Subſcripſit. Inn Freuden Gedenck Mein« (Gkl 1590, 40). Diese Signatur scheint anzuzeigen, dass Fischart spätestens seit

---

95 Vgl. Gkl 1590, 30: »als Gargantua/ Pantagruel/ Gſespinte oder feiſtſeydlin: von letzter låtzen letzwůrde: Erbiſen zum Speck mit der außlegung: dz Speckgewicht cum commento. Aller Practic großmuter: Der Practicmuter erſtgeborener Son/ die Spigeleul geſangsweiß/ Flőhatz / Apologi der flőh wider der Weiber/ Podagramiſch Troſtbůchlin/ Die tråum des ſchlaffenden Reinicken fuchs« etc.
96 Die Autorschaft von Rabelais wird durch das Wortspiel »Rabiles res Mirabiles« (Gkl 1590, 39) zum Ende des zweitletzten Abschnittes expliziter hervorgehoben, als dies im *Prologue de l'Autheur* des *Gargantua* der Fall ist, der wohlverstanden anonym publiziert wurde.

der zweiten Ausgabe von 1582, in der sich dieser Zusatz zum ersten Mal findet, eine gewisse Verantwortung für diese Vorrede in Anspruch nimmt. Gleichzeitig aber findet sich in dieser Ausgabe auch im zweitletzten Abschnitt ein knapper Zusatz: »So bin ich euch geneigt zu kurtzweiligen Råhten/ vnd Rabiles res Mirabiles«, heißt es da (Gkl 1590, 39).[97] Die starken Assonanzen dieses Wortspiels und seine Integration ins Satzsyntagma – die ›wundersamen und tollen Sachen‹[98] stellen neben den kurzweiligen Räten das zweite Glied einer Aufzählung dar – können nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich dabei um eine weitere versteckte Signatur handelt. Man lese daher: »So bin ich […] Rabelais«. Es handelt sich hierbei selbstverständlich nicht um ein Überbleibsel aus dem ursprünglichen *Prologue de l'autheur*, denn der *Gargantua* ist bekanntlich pseudonym erschienen und sein Prolog durchwegs durch die Maske des Alcofribas gesprochen, sodass ein solcher Verweis auf den empirischen Autor darin überhaupt keinen Platz gefunden hätte. Vielmehr handelt es sich bei diesem Zusatz um eine hochgradig selbstreflexive Markierung der doppelten Autorschaft dieses Abschnittes. Die *persona*, die im zweiten Prolog die Leserschaft anspricht, zeichnet sich gerade durch ihren genuin hybriden Charakter aus, der sich aus der Überlagerung zweier Texte und mit ihren jeweiligen Stimmen ergibt.

Während der zweite Prolog sich direkt an seine Leserschaft wendet, poetologische Überlegungen zum Charakter der Analogie anstellt und klare Leseanweisungen formuliert, übernimmt die erste Vorrede stärker die allgemein-expositorischen Funktionen dieses Paratexts. Neben einer Verteidigung der Satire mit Blick auf ihren heilsamen Charakter steht die Vorstellung des Autors François Rabelais im Zentrum der Ausführungen, dessen zweifelhafter Ruf in dieser Vorrede angesprochen und korrigiert wird. Letztlich laufen alle argumentativen Bemühungen dieses Vorredners darauf hinaus, darzulegen, aus welchen Gründen für diese Publikation ausgerechnet der *Gargantua* von Rabelais herangezogen wurde, und alle Einwände ob der Anstößigkeit dieses Texts und seines Autors abzuweisen. An keiner Stelle hingegen finden sich in dieser Vorrede die üblichen Topoi, mit denen ein Verfasser sein eigenes Werk gegenüber kritischen Anschuldigungen verteidigt. Der Vorredner nimmt damit ausdrücklich die Rolle eines Herausgebers und des Übersetzers – und nicht etwa die des Verfassers – dieses Texts ein. Die abschließenden Bemerkungen zum Vorgehen beim Übersetzen bestätigen den Eindruck weiter, dass in der ersten Vorrede der *Geschichtklitterung* die *persona* des Übersetzers spricht.

---

97 Ähnlich in Gkl 1582, fol. B1v: »So bin ich euch geneygt zu kurtzweiligen Reten/ vnd Rabiles Mirabiles«.

98 Eine lateinische Form *rabilis, e* oder ähnlich gibt es nicht; es liegt aber nahe, das Wort assoziativ zu lat. *rabies f.* (Wut, Tollwut), *rabiosus, a, um* (wütend, toll) und *rabio, ere* (toll sein, wüten) zu stellen (vgl. Georges 2002, 2,2184–5).

Auch diese Vorrede wurde seit der Ausgabe von 1582 mit einer immer längeren Formel ausgestattet, in der dieses Dokument datiert und unterzeichnet wurde:

> Geben auff den Runtzel Sontag/ inn Voller Fantaſt Nacht wenn man die runtzeln mit Erbſen abreibt. | Subſcripſit. | Ihrer Fůrſtlichen Gnaden | Mutwilliger. | Huldrich Elle | Poſcleros. (Gkl 1590, 16)[99]

Während die Datierung des Texts einen Bezug zur karnevalesken Handlung herstellt und dadurch die enge Zugehörigkeit dieses Paratexts zum Haupttext und mithin seine komische Unernsthaftigkeit kennzeichnet, taucht in der *subscriptio* das Pseudonym »Huldrich Elle Poscleros« auf, das sich in leicht abweichender Form bereits auf dem Titelblatt fand.[100] Bereits dort war der Name Huldrich Elloposcleros eng mit dem Übersetzungsprozess verknüpft, während die *inventio* des Texts ausdrücklich François Rabelais zugeordnet wurde. Diese Rollenzuordnung scheint sich auch in der Signatur der ersten Vorrede zu bestätigen. In diesem Sinne könnte man von Huldrich Elloposcleros als der Übersetzerpersona Fischarts sprechen.[101]

Während sich die präzise Unterscheidung zwischen Autor und dem Erzähler eines Texts in der literaturwissenschaftlichen Analyse längst vollständig durchgesetzt hat, hat sich eine analoge Differenzierung bezüglich der Übersetzerinstanz bislang noch nicht etabliert. Spricht die translatologische oder literaturwissenschaftliche Forschung vom ›Übersetzer‹, meint sie damit ein breites Bündel an

---

99 Dies ist ein späterer Zusatz, der in der Fassung Gsch 1575, fol.)(8v fehlt; noch in Gkl 1582, fol.)()(3v findet sich nur die Formel »Subſcripſit: Jrer Fůrſtlichen Gnaden Mutwilliger«.

100 Bezeichnend ist die der Semantik zuwiderlaufende Segmentierung des Namens. Statt das Wort in die griechischen Bestandteile *ellops* und *scleron* zu teilen, wird so neu getrennt, was einmal ein Assoziationspotenzial bietet.

101 Gegen diese These kann der Einwand vorgetragen werden, dass das Pseudonym »Huldrich Elloposcleros« nicht nur in der *Geschichtklitterung*, sondern auch in weiteren Texten Fischarts eingesetzt wird. Dieser Name dürfte dann, so könnte man vermuten, ein rein generisches Pseudonym sein und weniger die Bezeichnung für eine *persona* darstellen, die eine ganz spezifische Rolle einnimmt. Tatsächlich findet sich das Pseudonym – in der Variante »Hultrich Ellopoſcleron« – sowohl auf der Titelseite der zweiten Auflage der *Flöh Haz* als auch des *Podagrammisch Troſtbüchlin* (Fischart 1577b, fol. A1r; A2r; Fischart 1577c, A1r). Insofern das *Trostbüchlein* die Übersetzung zweier lateinischer Lobschriften auf die Gicht – Johannes Carnarius' *De podagrae laudibus oratio* und Willibald Pirckheimers *Apologia* – darstellt, ist es völlig unproblematisch, auch in diesem Fall ›Elloposcleros‹ als Übersetzerpersona Fischarts zu bezeichnen (Seelbach 2011b, 9). Etwas unübersichtlicher ist der Fall bei der *Flöh Haz*: In der ersten Ausgabe von 1573 stammt der erste Teil vermutlich nicht von Fischart/Elloposcleros, der diese Passagen aber für die Ausgabe von 1577 einer umfassenden Erweiterung unterzog. Beim zweiten Teil, *Notwendige Verantwortung der Weiber auf die vnbåndige Klag des Flőhbürſtlins* handelt es sich jedoch um eine Übertragung des französischen Gedichtes »Le Procès des Femmes et des Pulces, composé par ung Frère Mineur pélerin«, das um 1520 entstanden ist (Pohl 1901, 714), sodass auch hier ein gewisser Bezug auf das Übersetzen vorhanden ist.

verschiedenen Instanzen. In Analogie zur Unterscheidung von empirischem Autor, implizitem Autor und Erzählstimme[102] könnte man innerhalb dieses Begriffsfeld verschiedene Aspekte unterscheiden: Erstens einen empirischen Übersetzer, das heißt, der physische Mensch, der die Übersetzung verfasst hat, zweitens einen impliziten Übersetzer, womit jene Instanz gemeint ist, die sich im Paratext (insbesondere auf dem Titelblatt, in einem Vor- oder Nachwort sowie in kommentierenden Anmerkungen) als Übersetzer inszeniert, sowie schließlich die Übersetzerstimme innerhalb des übersetzten Texts, die in ihrer Rolle ungefähr dem Erzähler respektive dem lyrischen Ich entspricht.[103] Analog zur narratologischen Kategorie des unzuverlässigen Erzählers *(unreliable narrator)* müsste es möglich sein, von einem unzuverlässigen Übersetzer zu sprechen, womit nicht die mangelhafte übersetzerische Leistung einer tatsächlichen Person gemeint ist, sondern ein gezielt eingesetztes elokutionäres Stilmittel.

Es sprechen daher nicht nur die textinterne Notwendigkeit, sondern auch wichtige methodische Gründe dafür, strikt zwischen dem empirischen Übersetzer Johann Fischart auf der einen Seite und der textinternen Übersetzerinstanz, der Übersetzerpersona Huldrich Elloposcleros, zu unterscheiden, der innerhalb der *Geschichtklitterung* seine eigene Textstimme vernehmen lässt.

Die Übersetzerpersona Huldrich Elloposcleros nimmt im ersten Prolog für sich in Anspruch, den ganzen Text übersetzt zu haben. Unabhängig davon, welches Bild der tatsächliche Textvergleich mit der direkten Vorlage[104] ergeben wird, ist diese autorpoetologische Aussage des impliziten Übersetzers ernst zu nehmen.[105] Entsprechend ist zunächst der ganze Text der *Geschichtklitterung*, d. h. alles, mit Ausnahme von Titelblatt und erstem Prolog, bei der Interpretation als eine Übersetzung zu behandeln, die aus der Hand von Huldrich Elloposcleros und nicht von Johann Fischart stammt. Zum selben Ergebnis führt auch ein rezeptionsästhetisches Argument: Für Fischarts zeitgenössische deutschsprachige Leserschaft, die weder in der Lage ist, Rabelais auf Französisch zu lesen, noch über andere deutsch-

---

102 Einen Überblick über das Feld der Autorschaftskonzepte in der Geschichte der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts inklusive ihrer Problematisierung bieten: Jannidis u. a. 1999, 12–13; Schaffrick und Willand 2014, bes. 76–83 [impliziter Autor].

103 Die Konventionen des regulären Übersetzens erlauben eine solche Unterscheidung offensichtlich nicht – ein ›Übersetzungsfehler‹ wird immer dem empirischen Übersetzer zugewiesen. Im Falle wilder Übersetzung – in welcher der Übersetzungsprozess selbst poetisiert wird – wird eine solche Unterscheidung unverzichtbar.

104 Zum positivistischen Textvergleich von *Gargantua* und *Geschichtklitterung* durch Schwarz und dessen Rezeption in der neueren Forschung, siehe S. 161.

105 Eine ausführliche Besprechung der diversen metatranslatologischen Stellen auf dem Titelblatt und in Vorrede der *Geschichtklitterung*, aber auch innerhalb des Textes unternimmt Kap. II.3.

sprachige Übersetzungen des Texts verfügt, ist es in keiner Weise erkennbar, bei welchen Passagen es sich tatsächlich um eine echte Übersetzung handelt und bei welchen nicht. Für diese Leserschaft präsentiert sich die ganze *Geschichtklitterung* als Übersetzung.

Insofern die Aussagen Huldrich Elloposcleros' im ersten Prolog den Effekt haben, den ganzen Text der *Geschichtklitterung*, den sie rahmen, als Übersetzung erscheinen zu lassen, übernehmen sie an dieser Stelle eine Funktion im Text, die sich in Ermangelung eines besseren Worts als ›Übersetzungsfiktion‹[106] charakterisieren lässt. Die Prologstimme streitet für alle Abschnitte des Texts – auch die Ergänzungen – seine eigene Autorschaft ab und schreibt diese einer Vorlage zu, die es für den nachher abgedruckten Text in seiner Gänze jedoch nicht gibt. Textintern hat darum die gesamte *Geschichtklitterung* den Status einer Übersetzung. Von einer ›Übersetzungsfiktion‹ zu sprechen, ist jedoch etwas problematisch, weil die *Geschichtklitterung* eben doch »*auch* Übersetzung von Rabelais' Gargantua«[107] ist. Daher haben die Aussagen Elloposcleros' zum übersetzten Text auch faktischen Anspruch – die Ambivalenz liegt im changierenden Skopus der Aussage. In der für Fischart typischen Mischung von faktischen und fiktiven Komponenten – einem auch im *Catalogus catalogorum*[108] zur Anwendung gebrachten Verfahren zur Destabilisierung naiver Erwartungen des Publikums[109] – ist die *Geschichtklitterung* letztlich beides zugleich: faktische Übersetzung und Übersetzungsfiktion.

Es resultiert ein mehrfach gestaffeltes System von Ebenen, durch welches die direkte Verantwortlichkeit des empirischen Autors Johann Fischart für diesen Text minimiert wird.[110] Die Funktion Autorschaft teilt sich innerhalb der *Geschichtklitterung* in die folgenden Erzählinstanzen auf, die allesamt distinkte Rollen innerhalb des Textgefüges übernehmen. Der empirische Autor und Übersetzer des Texts ist Johann Fischart, der im Text allerdings keine Rolle spielt. Als expliziter Autor prä-

106 Ich verstehe die Übersetzerfiktion als eine Sonderform der Manuskript- oder Herausgeberfiktion; ähnlich bereits Zymner 1995, 104. Die berühmteste Übersetzungsfiktion der Frühen Neuzeit ist der Don Quichotte von Miguel de Cervantes, vgl. dazu Babel 2015, 31 sowie Ventarola 2018, 91.

107 Bachorski 2006, 363.

108 Zum *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis*, vgl. das Vorwort der Ausgabe von Schilling 1993; sowie Kleinschmidt 1995; J.-D. Müller 1998; Michel 2004; Werle 2007, 170–172; Hohoff 2015; Bulang 2020a.

109 Werle 2007, 171, mit integriertem Zitat aus Schilling 1993, XV: »Dadurch, dass manche der von Fischart zitierten Titel wirklich existieren und manche vermutlich fingiert sind, wird der Leser ›über den Realitätsstatus der einzelnen Werke verunsichert‹. ›Reale‹ Titel erscheinen häufig ähnlich verdächtig wie die dem Anschein nach erfundenen. Das ist umso prekärer, als es in der Zeit durchaus nicht immer einfach ist, reale von fiktiven Titeln ohne Weiteres zu unterscheiden«.

110 Vgl. dazu die Rekonstruktion der »Gradationen der Autorschaft« in Fischarts *Geschichtklitterung* von Kleinschmidt 2008.

sentiert sich auf dem Titelblatt der *Geschichtklitterung* hingegen Huldrich Elloposcleros, den man mit Blick auf seine Selbstinszenierung in der ersten Vorrede auch als Übersetzerpersona beschreiben kann. Elloposcleros übernimmt für die *Geschichtklitterung*, die in ihrer Gänze als eine (wilde) Übersetzung präsentiert wird, die Verantwortung. Davon zu unterscheiden ist die hybride Prologstimme der zweiten Vorrede, die sich zu gleichen Teilen aus den beiden Aspekten ›Rabiles res Mirabiles‹ und ›JFGM‹ konstituiert. Dabei handelt es sich bereits um eine Stimme innerhalb des übersetzten Texts. Davon ist die Erzählstimme der *Geschichtklitterung* zu unterscheiden, die einerseits die Narration darlegt, andererseits aber auch für die diversen Digressionen mit ihren Exkursen verantwortlich ist. Als Teil der übersetzten Abschnitte handelt es sich auch bei dieser Erzählstimme um ein Hybrid, das sich aus Überbleibseln des Erzählers im französischen *Gargantua* und jenen Aspekten zusammensetzt, die erst beim Übersetzen hinzugekommen sind.

Um die Analyse dieses Maskenspiels abzuschließen, sei noch einmal betont, dass Johann Fischart, indem er in den rahmenden Paratexten Huldrich Elloposcleros als Übersetzerinstanz installiert, einen größeren Abstand zwischen sich und dem Text gewinnt. Denn dadurch sind alle Übersetzungsoperationen – und besonders die zweifelhaften – zunächst nicht Johann Fischart als empirischem Übersetzer und Verfasser des Texts zuzuschreiben, sondern der literarischen Figur Elloposcleros. Dieser doppelte Boden ist prädestiniert dazu, den gezielten Einsatz wilden Übersetzens im Text zu ermöglichen, ohne dass ein Zweifel auf die Übersetzungskompetenz Johann Fischarts fällt.

Wer aufmerksam las, wird diesem Kapitel alle relevanten Lebensdaten Fischarts entnommen haben. Damit kann der empirische Autor Johann Fischart aus dem Text verabschiedet werden.[111] Die empirische Person Johann Fischart ist für diese Untersuchung nicht mehr von Bedeutung; entscheidend sind ab jetzt nur noch seine Texte und die verschiedenen *personae*, die in diesen Texten konstruiert werden. Wenn von nun an von Fischart die Rede sein wird, so ist dies durchgehend nicht mehr als eine nützliche Abkürzung, die den impliziten Autor jenes Texts bezeichnet, dem sich die nächsten Kapitel widmen werden: der *Affentheuerlich Naupengeheuerlichen Geschichtklitterung.*

---

111 Einen konzisen Überblick der wichtigsten Lebensdaten Fischarts bietet der Artikel im Verfasserlexikon von Seelbach 2011; insbesondere auch in der ungekürzten Version: Seelbach 2011b; vgl. auch die Lexikonartikel von Kühlmann 1993; wieder in: Kühlmann 2001; sowie Bachorski 1989; darüber hinaus sei hingewiesen auf die älteren Monografien zu Leben und Werk durch Sommerhalder 1969 (argumentiert werkimmanent); sowie Hauffen 1921 (Summa der positivistisch-biografistischen Forschung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts für ein breiteres Lesepublikum, leider ohne präzise Quellennachweise).

3 Die Geschichtklitterung als Übersetzung

»Ein Übersetzungswerk auch dies, doch nach was für einer Übersetzermaxime«[112]

Mit Blick auf die vielfältigen Ergänzungen des *Gargantua*, die Johann Fischart vorgenommen hat, stellt sich die Frage, warum die *Geschichtklitterung* überhaupt unter dem Stichwort der ›Übersetzung‹ – sei es der regulären oder der wilden Übersetzung – betrachtet werden soll. Zunächst gilt es zu zeigen, dass das Konzept der ›Übersetzung‹ nicht erst von außen an den Text herangetragen wurde, sondern dass sich in der *Geschichtklitterung* eine zweifach wiederholte Selbstdeklaration findet, mit der sich dieser Text ausdrücklich als eine ›Übersetzung‹ präsentiert. Zugleich aber gibt es in der *Geschichtklitterung* ein ausgeprägtes Bewusstsein für deren problematischen Status als Übersetzung, denn gerade die Abweichungen von der etablierten Übersetzungsnorm werden hervorgehoben. Einerseits wird die Kategorie der ›Übersetzung‹ für die *Geschichtklitterung* ausdrücklich in Anspruch genommen, andererseits wird betont, dass die mit dem Übersetzungsbegriff verbundenen Erwartungen an den Text nicht erfüllt werden. In diesem Sinne stellt sich die *Geschichtklitterung* selbst als eine wilde Übersetzung dar.

Ziel dieses Kapitels ist es, die Selbstverortung der *Geschichtklitterung* im historischen Übersetzungsdiskurs zu rekonstruieren. Paratexte sind der klassische Ort, an dem explizite Aussagen über die Gründe, Ziele und Verfahren einer Übersetzung getroffen werden. In der *Geschichtklitterung* sind dabei das Titelblatt und die erste der beiden Vorreden von Interesse. Im Zentrum der Reflexion steht dabei nicht nur das Verhältnis der *Geschichtklitterung* zum *Gargantua* – und damit auch jenes von Huldrich Elloposcleros zu Alcofribas Nasier respektive von Johann Fischart zu François Rabelais –, sondern auch die Prinzipien des konkreten, interlingualen Transformationsprozesses, der zwischen diesen beiden Texten steht. Eine grundlegende Positionierung in der Übersetzungsfrage wird durch die Formulierung auf dem Titelblatt vorgenommen. Dies wird durch zwei Absätze komplettiert, die sich am Ende der ersten Vorrede finden. Darin werden, durch die Maske von Fischarts Übersetzerpersona Huldrich Elloposcleros gesprochen, der Anlass und die wichtigsten Prinzipien des Übersetzens von Rabelais' *Gargantua* genannt, die für die Entstehung der *Geschichtklitterung* entscheidend waren. Die zwei betreffenden Passagen spielen eine zentrale Rolle innerhalb der expliziten Poetik der *Geschichtklitterung* und wurden beide von der Forschung intensiv analysiert. Sie sollen einer präzisen Re-Lektüre unterzogen werden.

112 Kaminski 2007, 156.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-010

3.1 Selbstinszenierung auf dem Titelblatt

Bereits in der Gestaltung der Titelblätter präsentiert sich die *Geschichtklitterung* als wilde Übersetzung. Die Titelblätter der drei Ausgaben der *Geschichtklitterung*, die bis 1590, also zu Lebzeiten Fischarts erschienen sind, weisen inhaltliche Differenzen auf. Dazu gehört nicht zuletzt, dass die ursprüngliche Formulierung von 1575 (Abb. 1) zum Übersetzungscharakter des Texts mit der zweiten Ausgabe von 1582 stark überarbeitet und auch für die dritte Ausgabe 1590 (Abb. 2, S. 137) noch einmal leicht erweitert wird. Insbesondere die Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Ausgabe weisen auf wesentliche programmatische Veränderungen in der Übersetzungskonzeption hin. Deswegen werden die beiden Ausgaben separat besprochen.[113]

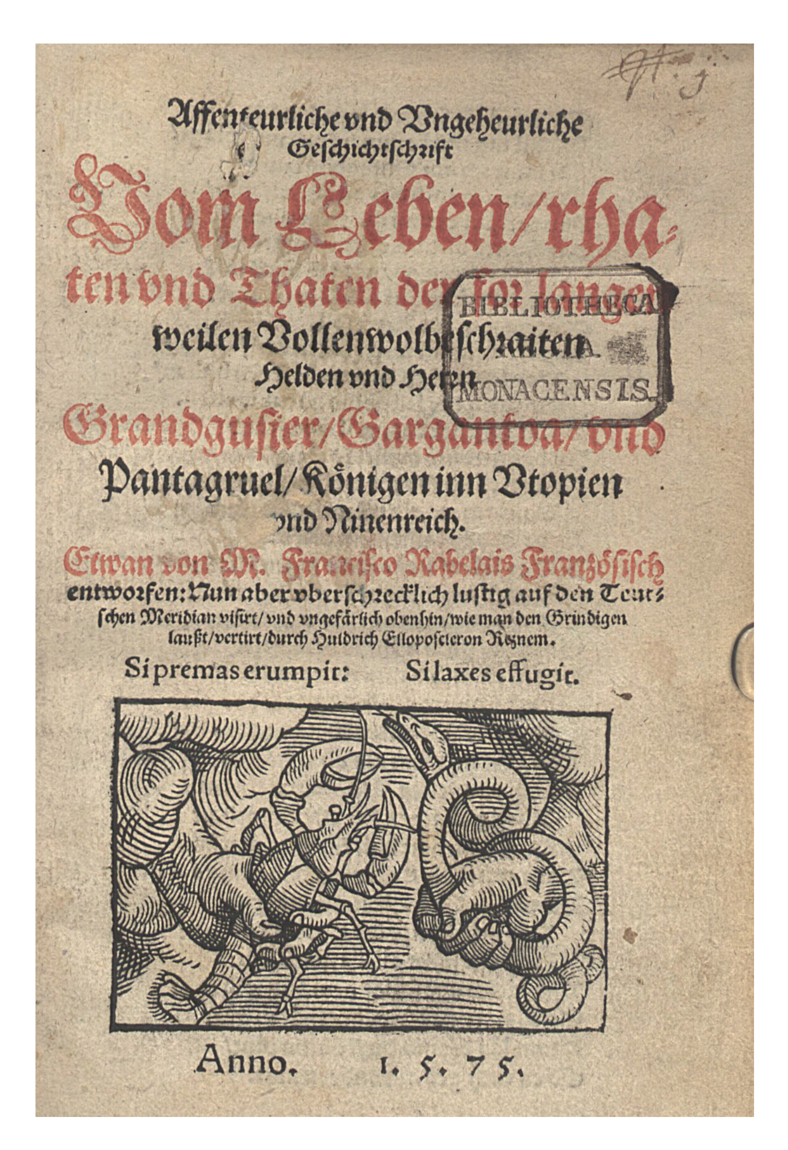
Trotz der inhaltlichen Abweichungen haben alle drei Ausgaben der Titelseite in ihrer groben Struktur einen weitgehend identischen Aufbau. Die ersten drei Abschnitte haben Gattungsbeschreibung, Inhaltsangabe und die Frage der Verfasserschaft zum Thema, während die zweite Hälfte der Seite durch eine dreiteilige Schrift-Bild-Konfiguration[114] geprägt ist, die emblematische Züge trägt.[115] Alle drei Titelblätter zeichnen sich weiterhin dadurch aus, dass unter dem Rubrum der Verfasserschaft, wie sich im letzten Kapitel zeigte, zwei Namen ins Verhältnis zueinander gesetzt werden: ›François Rabelais‹, der diesen Text entworfen habe, sowie ›Huldrich Elloposcleros (Reznem)‹, der mit diesem Text verschiedene Dinge angestellt habe. Wie genau sich diese Bearbeitungsprozesse zwischen französischem und deutschem Text angeblich dargestellt haben, darin unterscheiden sich jedoch die Aussagen in den einzelnen Ausgaben. Doch alle Formulierungen zielen darauf ab, diesen Prozess als eine bestimmte Form von Übersetzung zu charakterisieren. In der ersten Ausgabe von 1575 lautet diese Charakterisierung wie folgt:

---

113 Die Titelblätter haben – zusammen mit den weiteren Paratexten – in der Fischart-Forschung eine besondere Aufmerksamkeit erhalten, vgl. dazu den Stellenkommentar von Hausmann 1995a, 40–45; sowie Zymner 1995, 90–101; Bachorski 2006, 490–498; Bulang 2011a, 466–476; vgl. auch das ausführliche Literaturverzeichnis im Online-Kommentar von Seelbach 2020.

114 Ich folge der Terminologie von Potysch 2018, 10 der überzeugend dafür argumentiert, dass die konzeptionell entscheidende Dichotomie in solchen Arrangements nicht jene von Text und Bild, sondern von Schrift und Bild darstellt, weil die »schriftlichen und bildlichen Komponenten eines (literarischen) Artefakts […] *gemeinsam* den Gesamttext« bilden.

115 Bulang, Kammerer, Müller, u. a. 2021, 1,24: »Offensichtlich zitiert das Text-Bild-Arrangement die zeitgenössische Emblem-Praxis, in den Auflagen seit 1582 weist das Bild auch eine Bildunterschrift auf: ›*Im Fischen gilts mischen*‹ – Fischarts Wahlspruch, dessen Akrostichon seine Initialen enthält. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die Anordnung des Emblems bei Fischart geradezu verkehrt erscheint. ›Im Fischen gilts mischen‹ wäre als Motto über der *pictura* besser geeignet. Und die Sprüche über dem Bild taugten eher als *subscriptio*.«



Affenteurliche vnd Vngeheurliche
Geschichtschrift
Vom Leben/rha-
ten vnd Thaten der for langen
weilen Vollenwolbeschraiten
Helden vnd Herren
Grandgusier/Gargantoa/vnd
Pantagruel/Königen inn Vtopien
vnd Ninenreich.
Etwan von M. Francisco Rabelais Französisch
entworfen: Nun aber vberschrecklich lustig auf den Teut-
schen Meridian visirt/vnd vngefärlich obenhin/wie man den Grindigen
laußt/vertirt/durch Huldrich Elloposcleron Reznem.
Si premas erumpit: Si laxes effugit.
Anno. 1. 5. 75.

Abb. 1: Johann Fischart: Affenteurliche vnd Vngeheurliche Geschichtschrift. Strasbourg: Bernhard Jobin 1575, Titelblatt (Bayrische Staatsbibliothek München, ESlg/P.o.gall. 1769 d, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00047235-2. CC BY-NC-SA 4.0).

> Etwan von M. Franciſco Rabelais Franzôſiſch entworfen: Nun aber vberſchrecklich luſtig auf den Teutſchen Meridian viſirt/ vnd vngefårlich obenhin/ wie man den Grindigen laußt/ vertirt/ durch Huldrich Elloposcleron Reznem. (Gsch 1575,)(1r)

Folgt man dem Argument Elsa Kammerers, Fischart habe zumindest das Titelblatt der *Gargantua*-Ausgabe von Etienne Dolet (1542) gekannt, so könnte man im ersten Halbsatz eine Übernahme der Formulierung »jadis compoſee par M. Alcofribas« auf dem Titelblatt jener Ausgabe entdecken – wobei jedoch auf die Nennung des französischen Pseudonyms verzichtet wird.[116] Gleichzeitig fällt die Symmetrie der beiden Sätze auf: Abgesehen davon, dass im zweiten Satz die Verben mit einer Reihe von adverbialen Bestimmungen versehen werden, sind die beiden vom Doppelpunkt getrennten Sätze inhaltlich weitgehend parallel konstruiert. Dabei werden den beiden Verfasserfiguren distinkte Rollen zugeordnet.[117] Mit den beiden Namen ›Rabelais‹ und ›Elloposcleros‹ werden weitere Gegensätze verknüpft; dazu gehören zwei Sprachen (›französisch‹ vs. ›deutsch‹), zwei distinkte literarische Produktionsmodi (›entwerfen‹ vs. ›vertieren‹) und eine zeitliche Abfolge (›etwan‹ vs. ›nun‹). Durch die typografische Gestaltung des Titelblattes werden die beiden Verfassernamen in ein hierarchisches Verhältnis gesetzt. Während die Zeile, die François Rabelais' Namen enthält, durch die Schriftgröße und die rote Farbe hervorgehoben wird, erscheint der Name »Huldrich Ellopoſcleron Reznem« versteckt am Ende eines zweizeiligen Absatzes, der im kleinsten Schriftgrad der ganzen Titelseite gesetzt wurde. Ebenso folgt aus den beiden relativen Zeitbestimmungen nicht nur eine chronologische, sondern auch eine logische Nachordnung von Elloposcleros' Tätigkeit. Durch seine typografische Gestaltung macht das Titelblatt der *Geschichtschrift* deutlich, dass es sich bei diesem Text grundsätzlich um ein Werk von ›Rabelais‹ handelt.

Das deutsche Wort ›entwerfen‹ konnotiert eine gewisse Vorläufigkeit und Unfertigkeit des literarischen Produktes, insofern der erste Entwurf dem fertigen Text gegenübergestellt wird. Überträgt man diesen Gedanken auf die rhetorischen Produktionsstufen, sind damit die *inventio* und möglicherweise die *dispositio* gemeint, während die elokutionäre Ausarbeitung dieses Texts durch Rabelais nicht thematisiert wird.

Während also der Verfasserfigur Rabelais die Erfindung des literarischen Stoffes zugeschrieben wird, wird Elloposcleros' Tätigkeit mit zwei assonierenden Verben beschrieben: Er habe den vorliegenden Text erstens ›auf den deutschen Meridian

116 Kammerer 2019b, 208. Dafür spricht in diesem Fall nicht nur, dass ›entwerfen‹ eine semantische präzise Wiedergabe des französischen Worts ist, sondern vor allem, dass auch das Temporaladverb *jadis* als ›etwan‹ wiedergegeben wurde, sodass die beiden Sätze syntaktisch weitgehend identisch sind.

117 Zu den Rollen der Verfasserfiguren, siehe S. 122.

visiert‹ und zweitens ›vertirt‹. Dadurch wird eine metaphorische Umschreibung – das Visieren – mit einem Fachterminus für das Übersetzen kombiniert. Die erste Formulierung wurde als Übersetzungsmetapher beschrieben, die aus dem Bereich des genauen Messens und der astronomischen Ortsbestimmung stammt.[118] Das deutsche Wort ›Meridian‹ leitet sich vom astronomischen Begriff *circulus meridianus* ab und bezeichnet eine gedachte Linie, die alle Orte umfasst, die zur gleichen Zeit Mittag haben; der Wechsel vom französischen auf den deutschen Meridian bedeutet zunächst eine geografische Verschiebung nach Osten. Dass die Sonne zur Mittagszeit ihren höchsten Stand erreicht, führt zu einer konnotativen Wertung: Der ›deutsche‹ Maßstab ist ein anderer als der französische. Beim Visieren[119] wird eine Zielvorrichtung so ausgerichtet, dass diese auf einer geraden Linie zwischen Auge und angepeiltem Gegenstand zu liegen kommt. Wird der Text, wie es heißt, auf einen anderen Meridian visiert, so bedeutet dies, bleibt man konsequent im Bildbereich der Metapher, eine Verschiebung und Neuausrichtung seiner Lage im Raum, ohne dass sich seine innere Struktur notwendigerweise verändert.[120] Die Formulierung des Visierens wurde von der Forschung weniger auf den sprachlichen Übersetzungsprozess als auf die begleitende kulturelle Vermittlungsleistung des Übersetzens bezogen.[121] In der Formulierung spiegle sich die Bemühung, den Text dem deutschen Kulturraum einbürgernd anzupassen und Referenzen auf französische Ortsbezeichnungen, Eigennamen oder Realien durch gleichwertige Pendants aus dem deutsch-alemannischen Kulturraum zu ersetzen.[122]

---

118 [1]DWB 26,378.

119 DFWB 6,212–217, s. v. visieren; die militärische Bedeutung ›Zielen‹ ist jedoch erst seit dem frühen 17. Jahrhundert eindeutig belegt; denkbar wäre daher auch die ältere Verwendung von *visieren* im Sinne von ›kunstvoll formen‹.

120 Dies steht im Widerspruch mit den sonstigen Charakterisierungen des Transformations- und Übersetzungsprozesses beim Entstehen der *Geschichtklitterung* – die eine solche Veränderung anzeigen – und ist möglicherweise der Grund, warum der zweiten Ausgabe mit Model und Amboss andere Metaphern eingesetzt werden; vgl. Kammerer 2019b.

121 Kaminski 2004, 280 setzt diese kulturelle Übersetzungsleistung zunächst in den Kontext des historiografischen »Vorstellungshorizont[s] einer *translatio imperii*«, in der *Geschichtklitterung* an Frankreichs Stelle das Heilige Römische Reich Deutscher Nation stehe, und charakterisiert das dahinterliegende Muster als nationalliterarische *aemulatio*. Der nationale Horizont werde jedoch durch die Dimensionen des Riesengrabs, das sich über ganz Europa erstreckt, gesprengt, wodurch der Text buchstäblich Weltliteratur« werde.

122 Trifft diese Lesart zu, dann wird die Ankündigung vom Text nur teilweise erfüllt. Denn dieser zeichnet sich dadurch aus, dass gewisse geografische und kulturelle Formationen in den deutschsprachigen Kontext übersetzt werden, während gleichzeitig an derselben Stelle französische Elemente im Text verbleiben. Der unvollständig umgesetzte Versuch einer kulturellen Aneignung des französischen Textes führt dazu, dass im Text ein hybrider Raum entsteht, in dem französische und deutsche Elemente in synkretistischer Weise nebeneinanderstehen, sodass die Erzählung ihre

Im Text wird weiter präzisiert, das Visieren sei »vberſchrecklich luſtig« geschehen. Mit der adverbialen Konstruktion wird grammatisch entweder der Vorgang des Visierens oder aber resultativ das Produkt dieses Prozesses charakterisiert. Kammerer sieht darin eine übersetzende Allusion auf die beiden Adjektive *treshorrifique* und *plaisante*, die sich im Titel unterschiedlicher französischer Ausgaben des *Gargantua* finden.[123] Im vermeintlichen Oxymoron versteckt sich eine bestimmte Konstellation, die im *Ein und VorRitt* am Beispiel der Figur des Silens[124] als Kern des Rezeptionsmodus grotesker Texte und Bilder ausgemacht wird. Geschildert wird die Faszinationskraft des Hässlichen. An der Wurzel dieser Konstellation wird in diversen Exempeln eine bestimmte emotionale Disposition bei der Rezipientin oder dem Rezipienten ausgemacht: Ein Oszillieren zwischen Schaudern und befreiten Lachen, das den Gegenstand einerseits als lächerlich, andererseits als furchterregend und abstoßend wahrnimmt.[125] Diese antiklassi-

---

eindeutige Referenzialisierung weitgehend verliert. Sie wird immer an mehreren Orten zugleich lokalisiert.

123 Kammerer 2019b, 207–208: »Dieses Oxymoron […] besteht eigentlich aus einer *collage*. Beide Adjektive ›vberschrecklich‹ und ›lustig‹ übersetzen nämlich mit großer Präzision die beiden Adjektive *treshorrificque* und *plaisante*, die Rabelais bzw. die Herausgeber François Juste und Etienne Dolet 1542 verwendeten, um die *Vie du grand Gargantua* auf den Titelblättern ihrer französischen Ausgaben zu kennzeichnen.« Gemeint sind damit die folgenden beiden Ausgaben: *La vie treshorrificque du grand Gargantua, pere de Pantagruel jadis composee par M. Alcofribas abstracteur de quinte essence. Livre plein de Pantagruelisme*, Lyon, François Juste 1542; sowie *La Plaisante, et joyeuse histoyre du grand Geant Gargantua. Prochainement reveue, et de beaucoup augmentée par l'Autheur mesme*, Lyon, Etienne Dolet, 1542. Daraus folgt, dass Fischart nicht nur auf die Werkausgabe *Anvers 1573*, die Kammerer 2020, 344 selbst als direkte Vorlage identifizierte, zurückgreifen konnte, sondern wenigstens noch eine genaue Kenntnis des Wortlauts der Titelblätter von zumindest zwei weiteren Rabelais-Ausgaben hatte.

124 Zur Figur des Silens in der Frühen Neuzeit im Allgemeinen und ihrer spezifischen Rolle in der *Geschichtklitterung* vgl. die Dissertation von Leclère 2014, 177–181.

125 Im *Ein und VorRitt* werden für die tierischen Mischgestalten, die im *Gargantua* als Beispiele für die Bemalung von Apothekerbüchsen aufgezählt werden (»Oyſons bridez«, *Garg* 6 – »gezeumt Vo̊gel«, Gkl 1590, 26), als konkrete Verwendungskontexte genannt, die sich der Kombination von Schrecken und spektakulärer Gaudi bedienen: als maskierte Popanz während des Karnevals (»Faßnachtbutzen«), als aufsehenerregender Schmuck von Läden (»noch Rumo̊riſchere Ladengezird«), als Objekte, mit denen Händler eine schaulustige Kundschaft anziehen (»mit welchen diſe Pulverkråmer Gaffleut fůr Kauffleut an ſich zihen«); und als schreckliche Gestalten, mit denen furchtsame Kinder zum Schweigen gebracht werden können (»darmit man die Kinder ſchwaiget«, Gkl 1590, 26). All diese Erscheinungen werden als »Malertråum« bezeichnet, eine wörtliche Übersetzung von »sogni dei pittori«, einer topischen Charakterisierung der Groteske im 16. Jahrhundert, vgl. Kayser 2004, 22. Kammerer 2019b, 191–192 beschreibt diese Haltung mit einer etwas anderen Akzentuierung als ein »komisches Grauen«, das sie auf eine Porosität des Fiktionalen in der *Geschichtklitterung* zurückführt, worunter sie das permanente Einbrechen von Wirklichkeitsbezügen

sche[126] Konstellation, die die satirische Poetik der *Geschichtklitterung* prägt, wird durch die Formulierung »vberſchrecklich luſtig« auf dem Titelblatt inhaltlich prägnant zusammengefasst. Durch die chimärische Kombination dieser zwei Adjektive aus unterschiedlichen Quellen, die nicht richtig zusammenpassen,[127] wird diese Konstellation in sprachliche Performanz umgesetzt.

Beim Wort ›vertieren‹, durch das die Metapher des Visierens im zweiten Halbsatz ergänzt wird, handelt es sich um einen eingedeutschten lateinischen Fachterminus für das Übersetzen, der in der Frühen Neuzeit verbreitet war[128] und auf das lateinische Verb *vertere* zurückgeht.[129] Im Kontext von Passagen, die das eigene

---

in die komische Fiktion des *Gargantua* versteht. Ich teile Kammerers These, dass die Vermischung von ›Realität‹ und ›Fiktion‹ in der *Geschichtklitterung* ein wichtiges Verfahren ist, das zu einer permanenten Destabilisierung der Rezeptionserwartungen führt und – so meine ich – die Leserin oder den Leser dazu zwingen soll, eigenständig und kritisch zu denken.

126 Ich bezeichne diese Konstellation als ›antiklassisch‹, weil als Referenztext zweifellos Horaz' *Epistola ad Pisones (Ars poetica)* dient, der die chimärischen Kombinationen in den ersten Versen ausdrücklich verurteilt: *Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas / undique conlatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne* – »Ein Menschenhaupt mit Pferdes Hals und Nacken: denkt euch, so schüfe es die Laune eines Malers; dann trüge er buntes Gefieder auf, liehe aus allen Arten die Glieder zusammen; zu unterst wär's ein häßlich grauer Fisch, und war doch oben als ein schönes Weib begonnen.« (Hor. *Epist.* 2,3,1–4; Übersetzung von Schöne und Färber 1953, 231). Horaz' *Ars poetica* gilt in der Renaissance als eines der prototypischen Dokumente einer *klassischen* Poetik, vgl. Plett 1994, 7.

127 Dies zumindest scheint die Wahrnehmung sprachrationalistischer Gelehrter des 17. Jahrhunderts zu sein. Schottels deutsche Grammatik etwa nennt die Formulierung »schrecklich luſtig«, ohne dabei auf Fischart Bezug zu nehmen, unter den Missbräuchen der deutschen Sprache an erster Stelle, vgl. Schottel 1641, 645; vgl. dazu Fritz 2016, 144. Daraus folgt, dass die unbelegte Behauptung von Kammerer 2019b, 207 [FN 51], das Wort ›schrecklich‹ sei als Intensivierungsadverb erst ab dem 18. Jahrhundert belegt, unzutreffend ist.

128 [1]DWB 25,1911: »*verb., aus lat.* vertere *gebildet, vom* 16. *bis* 19. Jh. *nachzuweisen*«; vgl. auch DFWB 6,165, s. v. Version: »im späten 16. Jh. aufgekommen, zurückgehend auf lat. *vertere* in seiner Bed. ›übersetzen, übertragen‹; daneben gleichzeitig das ebenfalls auf lat. *vertere* zurückgehende Verb vertieren ›übersetzen‹.« Zum Wort ›vertieren‹ in der Sprache des 16. Jahrhunderts und besonders in Luthers Wortschatz, vgl. die onomasiologische Studie von Århammar 2009, 47–49. Das heute in der deutschen Sprache durchwegs geläufige Wort ›übersetzen‹ verbreitet sich tatsächlich erst im Verlaufe des 16. Jahrhunderts und steht in Konkurrenz mit einer Reihe von anderen Wörtern, die diesen Prozess beschreiben sollen, darunter (ver)dolmetschen, (ver)deutschen, (vorwandeln), *transferiren* und *vertiren* (dies die Liste der Übersetzungsbegriffe, die Luther verwendet, vgl. Århammar 2009, 47–49). Den deutschen Wörtern steht eine ähnliche Plethora von Übersetzungstermini in der lateinischen Sprache gegenüber: Baier 2017, 74 nennt »*vortere* oder *vertere, convertere, transvertere, transferre, interpretari, traducere, transponere, tradere, exprimere*«.

129 Georges 2,3439–3443: Das Wort *vertere* bedeutet ›(um)wenden‹, ›umkehren‹, erhielt jedoch bereits in der Antike mit Bezug auf Schriftstücke die Bedeutung ›übersetzen‹, ›übertragen‹. Zum Bedeutungsspektrum von *vertere* und *interpretari* in der klassischen Antike, vgl. Baumann 2016, 21–22.

Übersetzungsverfahren charakterisieren, findet sich das Wort zwei weitere Male in der ersten Vorrede der *Geschichtklitterung*, in einer Vorrede zu *De Daemonomania magorum* (1581)[130] und auch in der Vorrede zu Fischarts Ehzuchtbüchlein (1578).[131] Das Vorgehen, mit dem Elloposcleros aus Rabelais' Entwurf den vorliegenden Text generiert hat, wird demnach eindeutig als Übersetzung bezeichnet.[132]

Gleichzeitig aber wird auch dieses Prädikat auf dem Titelblatt sogleich wieder einer Qualifizierung unterzogen. Der Text sei von Elloposcleros ebenso gründlich übersetzt worden, heißt es da, wie man »den Grindigen laußt«,[133] wie man also bei jemandem nach Läusen sucht, der an einem schweren Hautausschlag[134] leidet: nur »vngefårlich obenhin«. Das will heißen: Das Übersetzen bleibt im Ungefähren[135] und geschieht nur ganz oberflächlich.[136] Es verzichtet darauf, gründlich hinzuschauen und auch in jene Ecken vorzudringen, in denen sich die übersetzerischen Heraus-

130 Fischart 1581, s. pag.: »Wie ich dan ſelbſt vnterm Vertieren vil dergleichen ort/ beydes jnn Margine vnd auch im Context durch diß Zeychen ( ) hab warnungsweiß angedeitet«. Zur Übersetzungspraxis in der *Daemonomanie*, vgl. die Dissertation von Schütz 2011, 166–68 sowie die Aufsätze von Bulang u. a. 2015 und Bulang 2019b sowie zu Fischarts Zusätzen Kessel, Managò und Löcht 2019, zu Fischarts Übersetzung des *Amadis*, Schwab 2019, die einen (quantitativen) Stilvergleich mit den anderen Amadis-Übersetzungen vornimmt und feststellt: »Freilich unterscheidet sich diese ›Arbeit an der Sprache‹ wesentlich von anderen Unternehmungen Fischarts, insbesondere seinem Hauptwerk, der *Geschichtklitterung*« (Schwab 2019, 301).

131 Schulz 2014, 315: »Begrifflich finden sich hier für ›Übersetzen‹ oder ›Übertragen‹ deutsche Wörter wie ›verwenden‹, ›verteutschen‹ und die Lehnwörter ›vertiren‹, ›vertolmetschen‹, ›transferiren‹ […]. Wie an diesen Beispielen erkennbar, ist die Terminologie für den Translationsprozess und sein Ergebnis noch nicht etabliert; Vergleichbares lässt sich im italienischen Übersetzerdiskus der Zeit finden.«

132 Bei aller Sympathie für die Prozesse wilder Semiose sind aufgrund dieses Kontextes, der eindeutiger nicht sein könnte, Lesarten zurückzuweisen, die im Wort *vertiren* (teils auch mit Dehnungs-e als *vertieren* geschrieben) ein Grafie-Spiel entdecken wollen und das Wort als »zu Tieren machen« lesen.

133 So das im 16. Jahrhundert weitverbreitete Sprichwort, vgl. TPMA 7,189, (Nr. 15.2): »Über den Grind hinweg lausen«, mit Verweis auf Stellen in Murners Thomas *Narrenbeschwörung* (1512) und *Schwelmenzunft* (1512) sowie in Sebastian Francks Sprichwortsammlung (1541).

134 Laut FWB s. v. grind 1, bezeichnet das Substantiv ›grind‹ (dazu das Adj. ›grindig‹) nicht nur die Krätze *(scrabies)*, sondern jegliche Form von Hautausschlag, der sich vorzugsweise auf dem Kopf befindet; insbesondere aber kann damit auch eine mit Ausschlag verbundene Geschlechtskrankheit gemeint sein.

135 [1]DWB 24,664, s. v. ungefährlich 3g. Das Wort ungefährlich ist nicht im Sinne der Negation des Adjektivs ›gefährlich‹ aufzufassen, sondern als eine Variante des Adverbs ›ungefähr‹.

136 Der Anklang an die ›Oberflächenübersetzung‹ von Ernst Jandl ist zwar selbstverständlich anachronistisch, beschreibt die konkrete Übersetzungspraxis, die sich stärker an den Wörtern als an ihren Bedeutungen orientiert, jedoch treffend.

forderungen im Text verbergen.[137] Die *Geschichtschrift* präsentiert sich auf der Titelseite ausdrücklich als Übersetzung, markiert aber ein deutliches Fragezeichen, inwiefern sie den Erwartungen, die an eine Übersetzung hinsichtlich der Sorgfalt und Präzision gestellt werden, tatsächlich genügen will. Der gegen die Normen verstoßende, idiosynkratische Aspekt des Übersetzungsverfahrens Elloposcleros' wird ausdrücklich markiert.

Die Darstellung des Übersetzungsprinzips auf dem Titelblatt der *Geschichtschrift* unterscheidet sich in dieser Hinsicht wesentlich von Formulierungen zum Übersetzen auf den Titelblättern anderer Publikationen Fischarts. So wird im Titel der *Daemonomania* ausdrücklich die übersetzerische Treue gegenüber der Vorlage betont, insofern ausgeführt wird, der Text sei »auß Frantzőſiſcher Sprach/ treulich inn Teutſche gebracht« worden. Die auch in diesem Text vorhandenen Ergänzungen und Abweichungen vom französischen Text werden im Nachsatz als Dienstleistung für das Publikum proaktiv zum Vorteil des Übersetzers gedeutet. Der Text sei »an etlichen enden gemehret vnd erklåret« worden.[138] Angesichts der entscheidenden Bedeutung des Titelblatts für den kommerziellen Erfolg der Publikation ist es bezeichnend, dass im Falle der *Geschichtklitterung* eine andere, entgegengesetzte Strategie eingesetzt wird, die auf eine solch werbende Aufwertung der eigenen Tätigkeit nicht nur verzichtet, sondern sie in ein negatives Licht rückt.

Auf dem Titelblatt der *Geschichtklitterung* findet sich im unteren Drittel an der Stelle der Druckervignette der Offizin Jobin ein Holzschnitt. Darauf sind zwei Hände zu sehen, die aus den Wolken hinaus von links einen Krebs mit Panzer und scharfen Scheren und von rechts einen Aal (oder eine Schlange)[139] umgreifen. Diese Tiere wurden von der Forschung teils als ›Fischarten‹ gedeutet, wodurch Fischarts Name

---

137 Eine Formulierung mit einer nahezu analogen Bedeutung, die aber zwei andere Redensarten verwendet, findet sich in einer Überschrift von Fischarts *Aller Praktick Grossmutter*, einer ähnlich wilden Übersetzung der französischen *Pantagrueline Prognostication*: »durch Schwinhold Sewblůt/ Oberſten Stirnmauſer Kőnigs Gargantſus geprockt/ ordenlich wie man die Såw bad/ vnd den Miſt lad.« (Fischart 1573, fol. A2r) Säue werden nicht ordentlich gebadet – sie wälzen sich im Schlamm. Mist wird selten fein säuberlich auf den Wagen geladen. Die beiden redensartlichen Vergleiche stehen offensichtlich in einem Widerspruch zur normalen werbenden Funktion der Überschrift, die zur Behauptung führen müsste, der Text sei einer ordentlichen Bearbeitung unterzogen worden.

138 Fischart 1581, fol.).(1r: »Nun erſtmals durch den auch Ehrnveſten vnd Hochgelehrten H. Johann Fischart/ der Rechten Doctorn/ auß Frantzőſiſcher Sprach/ treulich inn Teutſche gebracht/ vnd an etlichen enden gemehret vnd erklåret« (Herv. JT). In der zweiten Ausgabe von 1586 ist davon die Rede, der französische Text sei »ſprachgtrewlich« ins Deutsche gebracht worden, vgl. Fischart 1586, fol.).(1r.

139 Das Tier ist im Holzschnitt selbst nicht eindeutig als Aal zu identifizieren. So fehlen die typischen Flossen am Kopf; auch die gespaltene Zunge legt nahe, dass es sich dabei auch um eine Schlange handeln könnte. Erst der Gesamtzusammenhang, insbesondere die im Motto angesprochene Eigenschaft, glitschig zu sein, legt nahe, dass es sich um einen Aal handeln muss (ausführ-

auch an dieser Stelle noch einmal in Bildern codiert worden wäre. Die Grafik und die darunter stehenden Verse stehen in einem emblematischen Bezugsverhältnis zueinander: Eine Lesart dieses Arrangements von Schrift und Bild[140] der *Geschichtklitterung* entdeckt im lateinischen Motto »Si laxes effugit: Si premas erumpit« einen Kommentar bezüglich des Übersetzungsverfahrens. Dabei erhält die lateinische Sentenz ab der zweiten Ausgabe eine deutsche Übersetzung, die bei der Reproduktion des lateinischen Parallelismus sogleich die sprachliche Eigendynamik[141] des Übersetzungsprozesses an die Sprachoberfläche hebt: »Zu Luck entkriechts: Ein Truck entziechts« (Gkl 1590, 1): Wer beim Greifen nach den abgebildeten Tieren allzu locker lässt, dem entzieht sich der fremdsprachige Text; wer allzu fest zugreift, dem entgleitet der Text ebenfalls. Richtiges Übersetzen muss dieser allegorischen Lesart gemäß im hermeneutischen Umgang mit dem fremden Text eine prekäre Mitte finden. Dies passt exakt auf die Dichotomie zwischen allzu wörtlicher und allzu sinngemäßer Übersetzung: Die eine ist in ihrem Verharren in der grammatischen Struktur des Ausgangstexts verfremdend und sinnentstellend, die andere entfernt sich allzu weit vom Wortlaut des Ausgangstexts. Mit gleichem Recht kann dieselbe hermeneutische Regel als Lektüreanweisung ans Publikum im Umgang mit der *Geschichtklitterung* aufgefasst werden: Wer beim Interpretieren allzu fest zugreift oder allzu locker lässt, läuft Gefahr, den Text nicht zu fassen zu bekommen.[142] Im komplexen Bildarrangement lassen sich weitere Anspielungen sowohl auf konventionelle ikonische Bedeutungen als auch auf Sprichwörter[143] rekonstruieren,

lich: Bulang 2011a, 472). Kleinschmidt 2008, 8 spricht von einer Schlange; Bachorski 2006, 495–496 wechselt stillschweigend zwischen Schlange und Aal.

140 Eine detaillierte Beschreibung der Text-Bild-Konfiguration inklusive der Quellen bietet Seelbach 2020, s. v. ›Si laxes […]‹, der zeigt, dass sich Bildarrangement und Beischrift am Druckersignet von Servatius Sassenus in Löwen orientieren.

141 Dabei ist die deutsche Übersetzung wiederum stärker verdichtet als die lateinische Vorlage, denn nicht nur die letzten, sondern auch die vorletzten zwei Wörter stehen in einem Verhältnis des Reims zueinander: »Luck«–»Truck«; »entkriechts«–»entziechts«. Dafür wird gezielt auf alemannisch-dialektale Formen ausgewichen (Idiotikon 3,1231, s. v. lugg; ElsWB 2,897a: ziehe(n), verzeichnet auch die ältere Form mit Frikativ). Der erste Reim spielt zugleich auf die Redewendung »Lug und Trug« an; vgl. Hausmann 1995a, 43–44; Brockstieger 2018, 232.

142 Brockstieger 2018, 231–232: »Dem Fischenden, also dem Leser, entgleiten die Wassertiere immer, ob er nun viel Druck anwendet oder locker lässt«. In dieser Formulierung zeigt sich die Ambivalenz; denn indem sie die Leser:innen zu Fischenden erklärt, macht sie deutlich, dass auch Fischart als Übersetzer ein Leser – von Rabelais' *Gargantua* – ist.

143 Bulang 2011a, 474 entdeckt in der Bildkonfiguration unter anderem Anspielungen auf die folgenden Sprichwörter: *in aere piscari* (TPMA 3,274–275: »Fische Fangen in der Luft« – ein närrisches Unterfangen ohne Erfolg) sowie *Flumen confusum reddit piscantibus usum* (TPMA 3,275: »Im trüben Wasser Fischen«); die sprichwörtliche Schlüpfrigkeit des Aals findet er auch in Pieter Bruegels Gemälde *Die niederländischen Sprichwörter* wieder (Fraenger 2002, 57, Nr. 78).

die dem semantischen Gehalt weitere Ebenen hinzufügen.[144] Die Konstellation ist semantisch überdeterminiert. Der vielfache »Bild- und Schriftsinn«[145] des Texts macht es möglich, dass verschiedene Lesarten nebeneinanderstehen können.

Ein Blick auf das Titelblatt der Ausgabe von 1590 (Abb. 2), das sich – bis auf einen kleinen Zusatz – nur in der Orthografie von jener von 1582 unterscheidet, macht deutlich, dass die allgemeine Stoßrichtung beibehalten wird. Die *Geschichtklitterung* wird weiterhin ausdrücklich als eine Art Übersetzung präsentiert, die sich von gewöhnlichen Übersetzungen in einer Reihe von Punkten unterscheidet:

> Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzo̊ſiſch entworffen: Nun aber vberſchrecklich luſtig in einen Teutſchen Model vergoſſen/ vnd vngefårlich oben hin/ wie man den Grindigen laußt/ in vnſer MutterLallen vber oder drunder geſetzt. Auch zu diſen Truck wider auff den Ampoß gebracht/ vnd dermaſſen mit Pantadurſtigen Mythologien oder Geheimnus deutungen[146] verpoſſelt/ verſchmidt vnd verdångelt daß nichts ohn das Eiſen Niſi dran mangelt. Durch Huldrich Ellopoſcleron. (Gkl 1590, 1)[147]

Im Vergleich mit der ersten Ausgabe zeigen sich drei entscheidende Veränderungen. Erstens wird, womöglich, weil die Paronomasie *vertieren* – *visieren* ohnehin verloren geht, das lateinische Fachwort mit einer ungleich komplexeren deutschen Formulierung ersetzt. Zweitens wird in dieser überarbeiteten Ausgabe auf die Übersetzungsmetaphorik des Visierens verzichtet; sie wird durch Metaphern aus dem Bereich der Metallurgie ersetzt. Drittens wird der Abschnitt durch einen völlig neuen Satz ergänzt, der – die Metaphorik der Metallbearbeitung fortführend – jene Veränderungen thematisiert, die sich ergeben haben, während der Text bei der Vorbereitung der zweiten und dritten Ausgabe überarbeitet wurde.

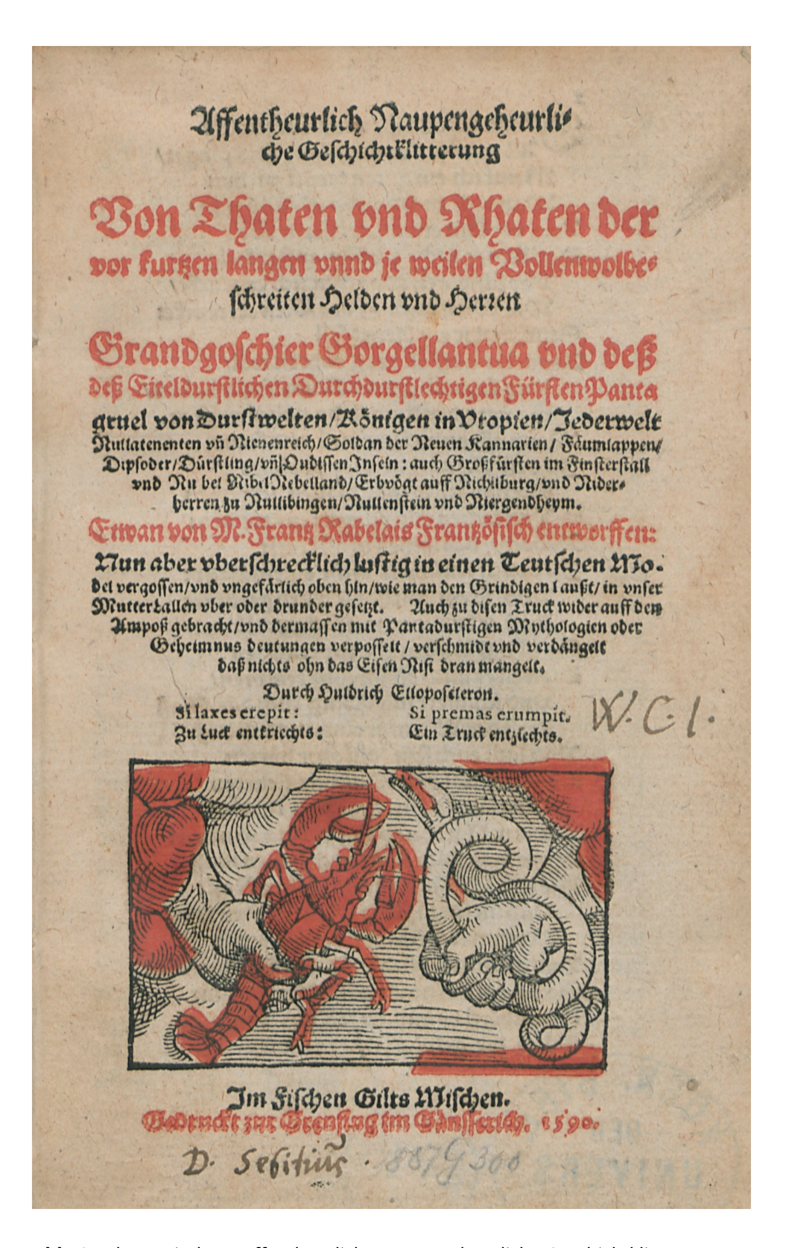
Statt dass der französische Text wie in der ersten Ausgabe »vertirt« wurde, heißt es nun, er sei »in vnſer MutterLallen vber oder drunder geſetzt«. Deutlicher kann der Bezug auf das Verfahren der Übersetzung, bei gleichzeitiger ausdrück-

144 Auf scharfen Widerspruch gestoßen ist Bachorskis These, das Bild zeige eine Kastrationsszene; dem phallusartigen Aal drohe es, von den Scheren zerteilt zu werden (Bachorski 2006, 497). Obwohl Bachorski für die Ubiquität des Motivs der Kastration in der *Geschichtklitterung* umfangreiche Stellenbelege zu liefern vermag, wurde die These »als psychoanalysierende[] Überinterpretation« zurückgewiesen, was mit Blick auf die zeitgenössischen Bilddiskurse nachvollziehbar ist (Bulang 2011a, 473).

145 Bachorski 2006, 498 entdeckt, mit Rückgriff auf die vorhergehende Forschung, im Emblem einen »sechsfachen Schrift- respektive Bildsinn«; die Textbildkonfiguration sei also Verschlüsselung des Autornamens, Mischförmigkeit und Unfassbarkeit des Textes, mittleres Maß, ikonische Gottesdarstellung und Beginn des obszönen Diskurses zugleich.

146 Das Titelblatt von Gkl 1582 hat »Pantagrueliſch« statt »mit Pantadurſtigen … deutungen«.

147 Mit Ausnahme der verzeichneten Variante unterscheiden sich die Ausgaben von 1582 und 1590 in orthografischen Details.



Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung

Von Thaten und Rhaten der vor kurtzen langen unnd je weilen Vollenwolbeschreiten Helden und Herren Grandgoschier Gorgellantua und deß deß Eiteldurstlichen Durchdurstlechtigen Fürsten Pantagruel von Durstwelten / Königen in Utopien / Jederwelt Nullatenenten vñ Nienenreich / Soldan der Neuen Kannarien / Fäumlappen / Dipsoder / Dürstling / vñ Oudissen Inseln: auch Großfürsten im Finsterstall und Nu bel Nibel Nebelland / Erbvögt auff Nichilburg / und Niderherren zu Nullibingen / Nullenstein und Niergendheym.

Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworffen:

Nun aber uberschrecklich lustig in einen Teutschen Model vergossen / und ungefärlich oben hin / wie man den Grindigen laußt / in unser Muttersallen uber oder drunder gesetzt. Auch zu disen Truck wider auff den Ampoß gebracht / und dermassen mit Pantadurstigen Mythologien oder Geheimnus deutungen verposselt / verschmidt und verdängelt daß nichts ohn das Eisen Nisi dran mangelt.

Durch Huldrich Elloposcleron.

Si laxes erepit: Si premas erumpit.
Zu Luck entkriechts: Ein Truck entzlechts.

Im Fischen Gilts Mischen.

Getruckt zur Grenflug im Gänsserich. 1590.

Abb. 2: Johann Fischart: Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung. Strasbourg: Bernhard Jobin 1590, Titelblatt (Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Dd 824 (1), urn:nbn:de:gbv:3:1-130391. Public Domain 1.0).

lich hervorgehobener Abweichung davon, nicht markiert werden. Das Wort ›übersetzen‹ wird mit seinem vermeintlichen Antonym ›untersetzen‹ gepaart. Dadurch wird die Lektüre entautomatisiert, sodass das Wort ›übersetzen‹ als erstarrte Metapher erkennbar wird. Zu dieser vertrauten metaphorischen Lesart des Worts gesellt sich darum die Möglichkeit, es in einem radikalen Sinne wörtlich zu verstehen: als Schreibszene. Einen Text ›über und drunter setzen‹ bezeichnet dann die Schreibpraxis, in die Abstände zwischen den vorhandenen Zeilen eines Texts – unterhalb und oberhalb – einen neuen Text, neue Wörter hinzuschreiben. Dadurch wird die Differenz zwischen dem französischen und dem deutschen Text betont, die direkt nebeneinanderher laufen.[148] Die Konstellation verweist auf die Praxis der Interlinearübersetzung, bei der die übersetzerischen Äquivalente direkt über oder unter den anderssprachigen Text geschrieben werden. Die Konstellation wird weiterhin dadurch verkompliziert, dass das Wort ›übersetzen‹ auch mit der Redensart ›drunter und drüber‹ kontaminiert wird.[149] Dadurch wird die Übersetzungsbewegung als ein Vorgang dargestellt, der den Text nicht nach fein säuberlicher Ordnung bearbeitet, sondern in ein chaotisches Durcheinander bringt. Das wilde Übersetzen geht drunter und drüber, die normalen Verhältnisse des Übersetzens werden auf den Kopf gestellt.

In der neuen Wendung des ›Vber-und-Drunter-Setzens‹ bleibt das Bedeutungsspektrum des weggefallenen Worts ›vertieren‹ im Kern erhalten. Zugleich wird durch das Austauschen des lateinischen Fachworts in dieser ›Übersetzung‹ die Komplexität der Konstellation erhöht und um mehrere Ebenen erweitert.[150] Zur

---

148 Derselbe Gedanke findet sich auch im Kommentar von Seelbach 2020, s. v. ›in vnser Mutter-Lallen […]‹, der das Zwischen-die-Zeilen-Schreiben nur auf die Zusätze in der *Geschichtklitterung* bezieht. Anders als Seelbach gehe ich davon aus, dass das Übersetzen durch diese Markierung nicht seiner metaphorischen Bedeutung »beraubt« wird, sondern dass die wörtliche und die metaphorische Bedeutung ohne Weiteres nebeneinander bestehen können.

149 [2]DWB 6,1453. Der älteste Beleg für die Formel ›drunter und drüber‹ stammt aus einer Publikation des Straßburger Theologen und Historikers *Cyriacus Spangenberg* aus dem Jahr 1605: »als dan die götter nur zusehen, / lassens drüber und drunter gehen Spangenberg/F. dr. 1,239 LV.« Ein etwas älterer Beleg für die Kollokation ›drunter und drüber‹ mit der Bedeutung ›durcheinander‹ findet sich im Kochbuch der Anna Wecker 1598, 126: »fůlls aber mit Zimet vnnd Zucker auß/ oder ſpick die Quitten mit Zimet vnd Negelein/ thu Zucker genug darein/ drunter vnd drůber.«

150 Insofern allerdings die beiden Wörter ›vertieren‹ und ›übersetzen‹ weitgehende Synonyme darstellen, mag man spekulativ unterstellen, dass die Vorsilbe ›unter‹ in dieser Formulierung nach dem grammatischen Prinzip der Analogie zu einer kryptonymischen Kreuzkontamination des Worts ›vertiren‹ führt: ›drunter setzen‹ heißt ›sub-vertiren‹. Es wäre zwar allerdings eine unzulässige Missachtung der historischen Semantik des Worts, wenn man aufgrund dieser Formulierung die Übersetzung in einem poststrukturalistischen Sinne als gleichzeitige Subversion des originalen Textes auffassen wollte – denn diese zunächst politische Bedeutung des Begriffs als ein (verbor-

Erweiterung gehört, dass auch in diesem zweiten Satzglied ein Ziel des Überset- zungs- und Transformationsprozesses angegeben wird: Der französische Text werde, so heißt es, »in vnſer MutterLallen« gesetzt.

Die Rede vom Mutterlallen ist weit mehr als nur ein Bescheidenheitstopos, durch den die Übersetzung gegenüber dem französischen Text als Sprechen mit ungelenker Zunge dargestellt wird, wie Seelbach unterstellt.[151] Sowohl das Babbeln der Kinder als auch das Lallen der Betrunkenen wird in der *Geschichtklitterung* aufs Engste mit der poetischen Sprache verknüpft; beide werden jeweils in einer *mise en abyme* durch gezielte Inszenierungen selbst poetisiert.[152] Hinter dieser Konzeption von Poetizität steht die pantagruelische Poetik des Weins, des Rausches und der Trunkenheit,[153] die in den Vorreden ausführlich entwickelt wird.[154] Darin

gener) Widerstand gegen einen herrschenden normativen Diskurs, der anschließend auch auf literarische Konstellationen angewendet wird, entwickelt sich erst im 20. Jahrhundert (vgl. Röttgers, Goerdt und Grondek 1998, 571–572). Die lateinischen Wörter *subvertere* und *subversio* haben zuvor schlicht die Bedeutung des Umkehrens, Umstürzens und Zerstörens, wie insbesondere *Gen. 19,29* zeigt: Die Zerstörung von Sodom und Gomorrha wird in der Vulgata als ›subversio‹ bezeichnet.

151 Seelbach 2020, s. v. ›in vnser MutterLallen […]‹.

152 Mit Blick auf die *Trunkenheit* hat Kellner 2019b, 397 diesen Gedanken ausdrücklich formuliert: »Gerade im Lallen und rauschhaften Sprechen wird der konnotative, affektive Reichtum der Sprache offen gelegt. Das Delirieren, in das Fischarts *Geschichtklitterung* im Modus von Sprach- und Wortspielereien auch außerhalb des Kapitels so häufig mündet, wird in der »Trunken Litanei« szenisch vor Augen geführt. Man könnte sie daher als *mise en abîme* der Fischart'schen Poetik verstehen, denn das Lallen ist die poetische Kehrseite der in der *Geschichtklitterung* zur Schau gestellten Gelehrsamkeit.«

153 Kaminski 2004, 302 spricht von einem Erzählen »im Zeichen des berauschenden ›Pantagruelisirens‹«; Brockstieger 2018, 220, 222 vom Zechen und dem Weingenuss, respektive vom Rausch als der »poetologischen Metapher der Geschichtklitterung schlechthin«. Zum ›Leitmotiv‹ des Rauschs vgl. Kellner 2007, 240–241, zum Symposiumscharakter des Textes Kellner 2015. Kammerer 2019a, 355 integriert auch das *Ander Capitel* in die poetologische Poetik, insofern sie in einer poetologischen Lektüre nachweist, dass Fischart darin den *furor poeticus* sowohl mit dem *furor propheticus* als auch mit dem *furor bacchicus*, also dem durch den Wein ausgelösten Rausch, kurzschließt und für diesen Zustand den Begriff der »ergeysterung« etabliert.

154 Kellner 2015, 219–220: »Im Trinken liegt danach die eigentliche Inspirationsquelle des Dichtens und insofern riechen die Bucher auch eher nach Wein als nach Öl. Die bei Fischart zu beobachtenden Zersetzungen der Sprache und der Wörter, ihr Zerfall in Laute und Silben, ließen sich mithin – in der Metaphorik des Zechens bleibend – als Lallen, als rauschhaftes Delirieren beschreiben. […] Essen und Trinken bilden das poetologische Programm, sie erscheinen als Modi der Textproduktion und Rezeption.« Bezeichnenderweise wird dabei das Trinken mit Intelligenz und schöpferischem Witz verknüpft, vgl. Bulang 2019, 44: »Lorsque Fischart s'adresse aux ›Klugkröpfige und Witzersaufte Gurgelhantierer‹, les néologismes employés relient le goitre (ingluvies), image traditionnelle de la gloutonnerie, à l'intelligence. Plus exactement, ils associent la raison, l'esprit (Witz), à la beuverie.«

wird nicht nur über den angeblichen Weinkonsum beim Schreiben und Lesen eine vertraute »Zechgemeinschaft«[155] zwischen Elloposcleros und seinem Publikum gestiftet – eine Gemeinschaft, die sich auch hier durch das inkludierende ›uns‹ der gemeinsamen Sprache bereits andeutet. Vor allem werden die poetische »ergeysterung«, der *furor poeticus,*[156] mit dem alkoholischen Rausch und dem berauschten Sprechen, Lesen und Schreiben konzeptionell eng verknüpft.[157] Durch das Lallen des Texts – das wohlgemerkt eine komplexe, durchwegs schriftlich konzipierte Inszenierung[158] darstellt – wird die Materialität der Sprache herausgestellt; es entstehen dadurch komplexe Querverbindungen zwischen den einzelnen Wörtern des Texts, die in keinem semantischen Zusammenhang zueinanderstehen. Schließlich wird mit dem Wort Mutterlallen dem Titelblatt bereits die Transgression des Deutschen als einziger Zielsprache des Übersetzungsprozesses eingeschrieben. Denn die lallende Sprache zeichnet sich in der *Geschichtklitterung* durchwegs dadurch aus, dass darin die »grenzüberschreitende Potenz von ›Sprache an sich‹« im Text inszeniert wird.[159] So steigert sich in der *Trunken Litanei* mit zunehmendem Weinkonsum auch deren mehrsprachige Faktur.[160] Guter Wein, so heißt es ausdrücklich,

---

155 Bulang 2008, 101.

156 Zum Begriff der *ergeysterung* in der Überschrift des *Ander Capitel* äußert sich Kammerer 2019a, 357, die plausibel darlegt, dass es sich dabei um ein deutschsprachiges Pendant zum Kontext des ›enthousiasme‹ im Tiers Livre (1546) und zum antiken Konzept des *furor* handelt.

157 Kammerer 2019a, 356: »Les lecteurs […] sont invités à lire la transcription de la généalogie de Gargantua en ›pantagruélisant‹, c'est-à-dire […] en tirant directement du vin la signification de ce qu'ils lisent«.

158 Bulang 2008, 114 hat gezeigt, dass es ein anachronistisches Missverständnis wäre, die Rede vom Sprachrausch direkt auf die originär schöpferische Inspiration des genialen Dichters zu schließen; denn die vermeintlich rauschhaften Passagen werden durch komplexe intertextuelle Verfahren aus diversen Prätexten zusammengestellt: »Die gegendiskursive Produktivität, die sich in der ›Geschichtklitterung‹ im Zeichen des Weinrauschs entfaltet, sowie die sprachschöpferische Produktivität, die unter anderem sich des Modells der Alchemie bedient, lassen sich durch die oben entfalteten anachronistischen Beschreibungsmodelle für künstlerische Produktivität nicht angemessen erfassen. Anders als der Rausch der Genies ist der Weinrausch bei Fischart programmatisch auf Wissen, Intertexte, auf andere Autoren und literarische Traditionen bezogen«.

159 Brockstieger 2018, 219.

160 Brockstieger 2018, 228 rekonstruiert, wie die Hybridisierung des Deutschen sich im Verlauf der *Trunken Litanei* parallel zur geschilderten Trunkenheit immer weiter steigert, indem lateinische, lateinisch-makkaronische und auch romanische Sprachbrocken in den Text integriert werden. Brockstieger ist dem Programm ihrer Monografie verpflichtet, den deutschen Sprachpatriotismus der Offizin Jobin zu rekonstruieren, und will diese Hybridisierung als eine Demonstration des Potenzials der deutschen Sprache verstanden wissen. Schlüssiger scheint die Interpretation Bachorskis (2006, 471), der von einer genuinen Mehrsprachigkeit dieser Passagen ausgeht: »Trotz der Vermengung aller Sprachen zu einer einzigen wird das Bewußtsein von der Einheitlichkeit der Sprache aufgehoben und das Bild einer Pluralität von Sprachen dagegengesetzt«.

»giſet Latein ein«: Weinkonsum erlaubt es also, eine andere Sprache zu sprechen.[161] Überdies wird in der Vorrede das geschwätzige Babbeln des angesprochenen Publikums auf die Sprachverwirrung bezogen, die laut der Bibel nach der Zerstörung des Turms von Babel eingetreten ist, als die Sprachen und Völker über alle Welt verstreut wurden und sich die Menschen untereinander nicht mehr verstanden.[162] Schließlich wird die *Trunken Litanei*[163] in der Überschrift als »der Såuffer vnnd guten Schlucker/ Pfingſtag« bezeichnet, der »mit jhrer vnfeurigen doch důrſtigen Weingengen Zungenlo̊s« einhergehe (Gkl 1590, 155). Damit bezieht sich der Text direkt auf das Pfingstwunder, das im Zeichen der Xenoglossie steht, mit der die Jünger in ihrer Predigt die Grenzen der Sprachen zu überschreiten vermögen.[164] All diese theologischen Verweise sind schon in der Formulierung vom Mutterlallen auf der Titelseite angelegt.

161 Gkl 1590, 158: »Fœcundi calices quem non fecere diſertum: Das můßt ein vngeſchlachter Wein ſein/ der eim nicht giſet Latein ein.« Das Horaz-Zitat (*Epist.* 1,5,19), das sich auch in *De generibus ebriosorum* findet, bedeutet »Wen machen nicht die vollen Kelche redegewandt?« und wird damit in der Übersetzung systematisch auf den Zusammenhang von Weinkonsum und Mehrsprachigkeit hin umgedeutet. Die Form ist vermutlich eine Variante des Verbs ›gesen‹ mit der Bedeutung ›gären‹ (vgl. [1]DWB 5,4068, enthält dafür den Beleg »newer wyn, der do wol schmeckt im mund, giset und südt im buch (Cyrill)«), könnte aber auch zu ›gießen‹ gestellt werden. Ob der Wein dem Sprecher das Latein eingießt oder ob er die Sprachen im Magen gären lässt, ist für die Deutung nicht entscheidend. Der Wein wird als inspirierende Substanz behandelt, die es erlaubt, andere Sprachen zu sprechen.

162 Gkl 1590, 24: »Babeler vnd Babelarten/ Fabelarten vnd Fabeler/ von der Babiloniſchen Bauleut eynigkeit.« Im Hintergrund steht eine Passage in Goropius Becanus' *Origines Antwerpianae*, in der dieser darauf verweist, mit dem Wort *Babeler* würden die Niederländer die Rede eines Mannes bezeichnen, den sie nicht verstehen – und zwar, weil sie nicht am Turmbau von Babel gewesen seien und darum weiterhin die adamitische Ursprache sprächen (Borst 1957, 3,1,1216).

163 Vgl. auch Brockstieger 2018, 237: »Indem sie in der Truncken Litanei an die zentrale poetologische Metapher des Rausches gekoppelt wird, gerät dieses wichtige Kapitel zum metapoetischen Reflexionsraum höherer Ordnung«.

164 Die Apostelgeschichte berichtet, wie der Heilige Geist in die Jünger gefahren ist und sie mit Flammenzungen predigen ließ, sodass sie von Menschen aller Sprachen verstanden wurden. Dieses Pfingstwunder wurde verschiedentlich als direktes Pendant zu Babel aufgefasst, insofern das Verständnis über die Sprachgrenzen hinweg zumindest für die Jünger möglich wird. Auch die Verbindung von Weinkonsum und Mehrsprachigkeit ist der Stelle schon inhärent, wenn es bei Luther heißt: »Die andern aber hattens jren ſpot/ vnd ſprachen/ Sie [die Jünger] ſind vol ſůssen Weins.« (Apg. 2,13) Der Verweis auf das Pfingstwunder in der *Geschichtklitterung* ist von Anfang an durch diesen Spott geprägt: In dieser Satire ist die Xenoglossie als Wurzel der Vielsprachigkeit nur unter der Bedingung des Rausches denkbar. Wo der Alkoholgenuss die Sprache zerfallen lässt, kommt es zu einer (imaginären) Re-Semantisierung des bedeutungslosen Gebrabbels in fremden Sprachen. So resultiert in diesem rauschhaften Lallen eine polyglotte Gemeinschaft, in der niemand mehr den Sinn des Gesagten versteht – und sich doch alle verstehen.

Die Metaphorik des Schmelzens und Vergießens bringt eine strikte Dichotomie zwischen Form und Materie mit sich. Durch das Einschmelzen wird ein Gegenstand seiner äußeren Gestalt entledigt und in einen Zustand reiner Materie verwandelt. Durch den Guss in eine Hohlform, den »Teutſchen Model«, erhält das verarbeitete Metall beim Erkalten eine neue Form. Auf das Verhältnis von *Gargantua* und *Geschichtklitterung* appliziert, bedeutet dies, dass die zwei Texte zwar beide aus demselben Material gemacht sind, sie in ihrer Form aber womöglich über keine Übereinstimmungen verfügen. Wie die Kategorien Material und Form konkret auf den literarischen Text zu beziehen sind, wird nicht weiter spezifiziert. Vermutlich bedient sich der Text aber der traditionellen Unterscheidung zwischen dem literarischen Stoff und seiner dispositiven und elokutionären Formung durch die Person, die den Text bearbeitet.[165] Bezeichnend ist allerdings, dass das ›Model‹, wie auch schon das Wort ›Meridian‹, eine gewisse Vorbildlichkeit konnotiert: Das Model ist das Muster, nach dem sich die einzelnen Instanzen zu orientieren haben.

Der Wechsel von der Metapher des Visierens zu jener des Gießens führt demnach mit Blick auf den Transformationsprozess zu einer radikalen Verschärfung: Während das Visieren nur eine Verschiebung und Neuorientierung im Raum mit sich bringt, welche die strukturelle Integrität des Gegenstandes in keiner Weise antastet, impliziert das Bild des metallurgischen Schmelzens eine nahezu vollständige Verwandlung des Gegenstandes selbst, der in seiner Struktur mit dem Ausgangsobjekt kaum noch etwas gemein hat. Entscheidend ist dabei die Beschaffenheit des ›deutschen Models‹ selbst: Orientiert es sich in seiner Gestalt an der Struktur des französischen Vorbilds? Handelt es sich um einen Abguss mit einigen Änderungen oder um eine weitgehend neue Form? Oder ist damit die grammatische Struktur der deutschen Sprache gemeint, der sich der französische Text im Zuge des Übersetzungsprozesses anzupassen hat? All dies bleibt an dieser Stelle offen.

Der ab der zweiten und dritten Ausgabe neu hinzugekommene Satz, der die Tendenzen bei der Überarbeitung des Texts beschreibt, nimmt die Sprache der Metallverarbeitung auf und führt sie weiter:

> Auch zu diſen Truck wider auff den Ampoß gebracht/ vnd dermaſſen mit Pantadurſtigen Mythologien oder Geheimnus deutungen verpoſſelt/ verſchmidt vnd verdångelt daß nichts ohn das Eiſen Niſi dran mangelt. (Gkl 1590, 1)

165 Worstbrock 1999, 139: »Die Leistung des mittelalterlichen Dichters liegt somit nicht in der Erfindung eines neuen Stoffes, sondern in der kunstvollen Bearbeitung eines bereits vorhandenen Stoffes.« Dieses Modell des Wiedererzählens eines bestimmten Stoffs als kunstvoller Bearbeitung wird von Klinkert 2015, 101–105 auch in der *Frühen Neuzeit* nachgewiesen.

Der initiale Übersetzungsprozess, der zur ersten Ausgabe des Texts führt, wird als Rohguss charakterisiert, der anschließend auf dem Amboss weiterbearbeitet wird, eben »verpoſſelt/ verſchmidt vnd verdångelt«.[166] Wenngleich dieses Schmieden und Hämmern – wie Glowa anmerkt[167] – eine gewalttätige Angelegenheit darstellt, unterscheidet sich dieser zweite Bearbeitungsschritt doch ganz grundsätzlich vom ersten Schritt des Umschmelzens. Die integrale Struktur des Texts bleibt gewahrt, die Veränderungen betreffen die Oberfläche. Der Text unterscheidet nicht kategorisch zwischen Übersetzung und Bearbeitung, sondern fasst beide Schritte als wesentliche Teile eines einzigen Prozesses auf. Dies impliziert eine teleologische Perspektive auf die *Geschichtklitterung*, die das finale Produkt privilegiert: Die erste Ausgabe des Texts wird als unbearbeitete Vorstufe charakterisiert, die erst durch die Überarbeitung zu einem fertigen Gegenstand gemacht wurde. Genau diese Vollkommenheit des Texts wird im letzten Halbsatz behauptet: »daß nichts ohn das Eiſen Niſi dran mangelt« (Gkl 1590, 1). Allerdings unterläuft sich diese enigmatische Formulierung sogleich selbst: Dieser Aussage zufolge wurde der Prozess des Schmiedens so weit getrieben, dass dem fertigen Stück nichts fehlt außer das Eisen: Dem Text mangelt es an seiner Materialität. Er ist, so die radikalste Lesart dieser Formulierung, nur substanzlose Form; also gar nichts. Der finalen Ausgabe des Texts fehlt das, was die *Geschichtklitterung* angeblich aus dem *Gargantua* erhalten hat: Das verschmolzene Material des französischen Texts, das in das deutsche Model vergossen wurde. Der Text entledigt sich symbolisch vom Ballast seiner Vorlage und von seinem Charakter als Übersetzung. Das Übersetzungsverfahren wird möglicherweise auch in Gestalt des enigmatischen Worts »Nisi« in den Text eingebaut: Zunächst liegt es nahe, die Großschreibung als Hinweis auf einen Eigennamen aufzufassen und zu vermuten, dass von einem ›Schwert des Nisus‹ die Rede ist. Tatsächlich treten Nisus und Euryalus in Vergils *Aeneis* (5,286–361, 9,176–502) als Freundespaar auf, die nach einem riskanten Angriff auf das Lager der feindlichen Rutuler nacheinander durch

166 Erläuterung der einzelnen Begriffe bei Seelbach 2020. Einigermaßen hilflos steht hingegen Rathmann 2002, 116 der Stelle gegenüber: »*Verposselt, verschmidt* und *verdängelt* – selbst das ausführliche Glossar, das Ute Nyssen ihrer Ausgabe beigegeben hat, schweigt sich hier aus, und auch die Befragung einschlägiger Lexika bringt diese Begriffe nicht in Zusammenhang mit einem der gängigen poetologischen Termini der Frühen Neuzeit, die Auskunft geben könnten über Fischarts Vorgehensweise.«

167 Glowa 2000, 21: »[...] the act of translation is associated with something brutal and very physical. Nietzsches' description of translation as a ›form of conquest‹ characterizes Fischart work best. It is not the light and elegant movements of the quill, but rather the pounding metallic sound of a hammer and the sweaty and dirty muscle work of a blacksmith that is associated with the work of writing. The image of the Ampoß (›anvil‹) engenders a list of verbs that highlight the aggressive and attack-like act of translation.«

das Schwert des Volcens getötet werden und im Tode glücklich vereint sind. Allerdings ist die Funktion dieser Namensnennung im Titel unklar: Nisus ist bei Vergil weder mit einem Schwert bewaffnet noch ist er für einen kunstfertigen Umgang mit Eisen als Schmidt bekannt; vielmehr ist er für seinen Umgang mit Pfeil und Wurfspieß berühmt.[168] Auch wird er an keiner weiteren Stelle in der *Geschichtklitterung* erwähnt, sodass der Verweis ins Leere führt. Eine *lectio difficilior* – wie sie insbesondere von Hausmann[169] vorgeschlagen wird – geht aus von der Bedeutung der lateinischen Formel ›[nihil] nisi‹ als »[nichts] außer«[170]: Der rätselhafte Name des Eisens *Nisi*[171] würde damit in lateinischer Sprache die einschränkende Bedeutung der Konstruktion »nichts ohn«[172] zu Beginn des deutschen Gliedsatzes wiederholen. Stimmt diese Lesart, so wird hier eine selbstbezügliche Übersetzungsschleife inszeniert: Der Text entledigt sich damit symbolisch der Fremdreferenz auf den französischen Text und beginnt stattdessen, sich selbst zu übersetzen.[173]

Ganz gleich, wie unterschiedlich die Titelblätter der *Geschichtklitterung* ausgefallen sind: Es zeigt sich ein ebenso spielerischer wie reflektierter Umgang mit den konzeptionellen Erwartungen an eine Übersetzung, der gezielt inszeniert wurde. Die *Geschichtklitterung* setzt sich gezielt den Widersprüchen aus, die entstehen, wenn sich ein Text als Übersetzung präsentiert, ohne zu beabsichtigen, die Anforderungen, die damit einhergehen, auch tatsächlich zu erfüllen. Dieser Etikettenschwindel wird zwar bereits auf der Titelseite markiert, insofern die Transgression der idealen Übersetzung ausdrücklich benannt wird; gleichwohl führt dies zu einer ausgeprägten Unsicherheit darüber, worum es sich bei diesem Text tatsächlich handelt. Diese durch die verschiedenen Übersetzungsmetaphern[174]

168 Vergil, *Aen.* 9, 178.

169 Hausmann 1995a, 43: »daß nichts außer dem eisernen ›Wennicht‹ daran mangelt«; dieselbe Deutung findet sich auch in Kommentar des Titelblattes von Seelbach 2020.

170 Georges 2003, 2,1164–1165.

171 Womöglich stellt die Stelle eine Anspielung auf Plin. *Nat. hist*. 34,39 dar, wo es heißt: *ne ferro nisi in agri cultu uteretur*, dass man also »das Eisen nur zum Ackerbau [und nicht für den Krieg, Anm. J. T.] verwenden dürfe«; hier jedoch dient *nisi* tatsächlich als Konjunktion und nicht als Eigenname.

172 Das Wort ›ohne‹ ist in diesem Kontext eine Präposition, die den folgenden Bezugsgegenstand von der Aussage des Satzes ausnimmt, vgl. FWB, s. v. ^{2}ane 4; die Konstruktion ist also äquivalent mit nhd. »nichts außer«.

173 Bezeichnenderweise handelt es sich dabei nur um eine von drei Konstellationen von Selbstübersetzung auf der Titelseite. Eine weitere findet sich im zweisprachigen Motto zum Holzschnitt; die letzte in der unscheinbaren Ortsangabe ›Grenſing im Gånſſerich‹ (siehe S. 274).

174 Vgl. auch Kammerer 2021d, 94, die insgesamt sechs Übersetzungsmetaphern auf dem Titelblatt und in der Einleitung der *Geschichtklitterung* identifiziert, die eine Praxis ankündigen würden, die von der einfachen Übersetzung abweiche: »époillage du singe, castration du tareau, calcul sur le méridien allemand, moulage, forge, déguisement«

gezielt herbeigeführte Verwirrung über den zweifelhaften Status des Texts wird die Rezeption der *Geschichtklitterung* entscheidend prägen.[175] Die Verunsicherung schlägt aber auch auf den Begriff der Übersetzung zurück: Was ist eine richtige Übersetzung und wie unterscheidet sich das Drunter-und-Drüber-Setzen, das in der *Geschichtklitterung* praktiziert wird, davon? Um eine Antwort auf diese Fragen zu finden, gilt es, nicht nur die Performanz des wilden Übersetzens, sondern auch die weiteren übersetzungspoetologischen Passagen in der *Geschichtklitterung* zu untersuchen, die einen tieferen und ausführlicheren Einblick ins Übersetzungsdenken dieses Texts ermöglichen. Zu diesen Passagen gehören die Äußerungen Huldrich Elloposcleros' zu den Gründen und Prinzipien des Übersetzens am Ende der ersten Vorrede.

3.2 Die Vorrede der Übersetzerfigur

Im Vergleich zu dem avancierten Umgang mit herkömmlichen Konzepten der Übersetzung, wie sie auf dem Titelblatt rekonstruiert wurden, fallen die Äußerungen Elloposcleros' in der ersten Vorrede ab. Die beiden Absätze zum »Dolmetſchen« fügen sich routiniert in die konventionelle Struktur einer Vorrede ein, die primär die Wahl des Texts zu begründen hat und sich sowohl konzeptionell als auch terminologisch an zentralen Ideen der Poetik und Übersetzungstheorie der Zeit orientiert. Entsprechend eng lehnt sich die erste Vorrede »an humanistische Diskussionen über die adäquate Form der Übersetzung« an, wie Jan-Dirk Müller betont.[176]

Als Grund, den *Gargantua* zu übersetzen, wird einleitend angegeben, es handle sich dabei um eine Reaktion auf die mangelhaften Versuche von anderen Übersetzern, die es sich ebenso vorgenommen hätten, diesen Text ins Deutsche zu übertragen:[177]

> Sonſt ſo viel den Dolmetſchen belangt/ hab ichs (eben grůndlich die Vrſach zuentdecken) darumm zuvertiern fůrgenommen weil ich geſehen/ wie bereit etliche ſolche arbeit vnterſtanden/ (Gkl 1590, 16)[178]

---

175 Siehe Kap. II.3.3.

176 J.-D. Müller 1994a, 79.

177 Der Text der Ausgabe von 1590 ist hinsichtlich beider Absätze zum Dolmetschen bis auf die üblichen orthografischen Abweichungen identisch mit der zweiten Ausgabe von 1582 und weicht nur an einer einzelnen Stelle (s. u.) von der Ausgabe von 1575 ab.

178 Das Verb ›unterstehen‹ hat hier die Bedeutung »*etwas auf sich nehmen als gegenstand, aufgabe, ziel der bethätigung*« ([1]DWB 24,1826, s. v. unterstehen A.II.c). Das Wort ›bereit‹ kann sowohl als zeitliches Adverb (»schon, bereits«) als auch als Adjektiv (»zu etw. bereit, entschlossen«) gelesen werden (FWB s. v. bereit). Daraus ergeben sich zwei unterschiedliche Lesarten der Konstellation:

Von einem oder gar mehreren Versuchen, die Werke des Rabelais ins Deutsche zu übersetzen, ist der Forschung nichts bekannt, wenngleich sie aufgrund der problematischen Quellenlage im 16. Jahrhundert nicht gänzlich auszuschließen sind.[179] Wahrscheinlicher als eine Lücke in der Überlieferung ist es jedoch, dass sich der Text an dieser Stelle schlichtweg der satirischen Schreibweise des direkten Angriffs auf einen Gegner bedient, um seine vermeintlichen übersetzungstheoretischen Positionen im Modus der Kritik am Negativbeispiel des angeblichen Konkurrenzprojekts zu skizzieren. In der ersten Vorrede der *Geschichtklitterung* ergeht jedenfalls sogleich ein scharfer Tadel gegen das Vorgehen der anderen Übersetzer. Diese hätten

> ohn Minerve erlaubnus vnd mit darzu vngemachenem vnd vngebachenem Ingenio vnnd genio/ zimlich ſchlåfferig/ ohn einig gratiam/ wie man den Donat exponiert/ vnbegreifflich wider deß Authors meinung/ vndeitlich vnd vnteutſchlich getractiert. (Gkl 1590, 16)

Diese Liste vereint diverse Vorwürfe gegen das Vorgehen der anderen Übersetzer. Dabei bedient sich Elloposcleros verschiedener einschlägiger Argumente, die der antiken und humanistischen Poetik entstammen. Es bietet sich an, die einzelnen Punkte in dieser Liste kurz durchzugehen und aufzuschlüsseln. Die Formulierung »ohn Minerve erlaubnus« nimmt die weitverbreitete lateinische Sentenz *invita Minerva* auf.[180] Wer ein Projekt ohne die Erlaubnis der Göttin der Weisheit, der Kunst und des Wissens beginnt, tut dies gegen seine eigene literarische Disposition und ohne jegliches Talent dafür zu haben.[181] Das Zitat findet sich unter anderem an prominenter Stelle in der *Ars poetica* des Horaz,[182] wodurch der Bezug auf

---

Im ersten Fall bezieht sich der Text tatsächlich auf verlegerische Konkurrenzprojekte, die ebenfalls auf eine Übersetzung des Textes abzielen (solche sind durch die Quellen allerdings nicht belegt). Im zweiten Fall wäre innerhalb der Offizin Jobin längst die Entscheidung gefallen, diesen Text zu übersetzen; Fischart/Elloposcleros hätte sich aber unter weiteren möglichen Übersetzer-Kandidaten mit vermeintlich geringerer Kompetenz durchgesetzt. Gegen letztere Lesart spricht allerdings die Verwendung des Perfekts »vndeitlich vnd vnteutſchlich getractiert« (Gkl 1590, 16), was impliziert, dass die Übersetzungen tatsächlich angefertigt wurden.

179 Rusterholz 2008, 258 zitiert die Stelle, die auf die »Minderwertigkeit früherer Übersetzungsversuche« verweise, ohne sich zur Faktizität der Behauptung zu äußern.

180 Erasm. *Adag.* 1,1,42.

181 Erasm. *Adag.* 1,1,42: »Invita Minerva: pro eo quod es, refragante ingenio, repugnante natura, non favente coelo«.

182 Hor. *Ep.* 2,3,385: »tu nihil invita dices faciesve Minerva«. Vermutlich handelt es sich dabei um die prominenteste, aber längst nicht die einzige antike Passage mit dieser Sentenz, wie der Eintrag *Invites Minerva* in Erasm. *Adag.* 1,1,42 zeigt, die zwei Parallelstellen bei Cicero (*off.* 1,9,416; *fam.*, 3,1) und eine Anspielung bei Seneca erwähnt. Seelbach 2000a, 303 verweist ausschließlich auf die Passage bei Horaz.

den Diskurs der klassischen Poetik mit diesem Zitat ausdrücklich markiert wird. In dieselbe Kerbe schlägt auch die nächste Bemerkung, in welcher mit »Ingenio vnnd genio« zwei Zentralbegriffe der lateinisch-humanistischen Poetik eingeführt werden, die über eine eng verwickelte und komplexe Begriffsgeschichte verfügen.[183] Die beiden Begriffe, die im 16. Jahrhundert weitgehend als Synonyme gelten, könnte man mit natürlicher Begabung und Schöpfungskraft[184] glossieren. Sie stehen in einem komplementären Verhältnis zu jenen Aspekten der Rhetorik, die gemeinhin als durch Fleiß und Ausbildung erlernbar gelten.[185] Es wird also wiederholt: Die Konkurrenz verfügt nicht über die richtigen Begabungen für eine gelungene Übersetzung dieses Texts, denn ihre geistigen Vermögen sind dafür nicht nur denkbar ungeeignet, sondern völlig unterentwickelt und unreif (»vngebachen[]«).[186] Im Umkehrschluss wird impliziert, dass Elloposcleros selbstredend über beides – die richtige natürliche geistige Anlage und die Schöpfungskraft – verfügt. Die Verwendung des *genius*-Begriffs ist im Kontext einer Übersetzung allerdings bezeichnend, wird die inspirierte Schöpfungskraft in den humanistischen Debatten als wichtigste Grundlage der freien *inventio* eines Texts doch der *imitatio* bekannter Autoritäten gerade entgegengesetzt.[187] Durch die Verwendung des Begriffes wird ein schöpferischer Umgang mit dem zu übersetzenden Text beansprucht. Auch die nächsten Formulierungen kritisieren eine bestimmte geistige Haltung der anderen Übersetzer, die den Text »zimlich ſchlåfferig/ ohn einig gratiam/ wie man den Donat exponiert« bearbeitet hätten. Mit diesen wenigen Worten wird eine Szene aus dem Grammatikunterricht im Rahmen des Triviums evoziert: Den ›Donat‹ –

183 Zur komplexen Begriffsgeschichte des Begriffs *ingenium* in der Rhetorik und Poetik, vgl. Engels 1998, 383. Rathmann 1991 kommentiert zu dieser Stelle: »Sicher meldet sich auch hier noch nicht das schöpferische Subjekt des ›philosophischen Jahrhunderts zu Wort, doch die Anspielung auf den Geniebegriff und der kongeniale Aspekt, der die Auswahl der Vorlage sicherlich beeinflußt haben wird, lassen darauf schließen, daß Fischart seinem Selbstverständnis als gelehrter Autor und Poet zu verleihen versucht.«

184 Während *genius* ursprünglich die (personifizierte) »Lebenskraft und Zeugungsmacht« des Mannes bezeichnete (Engels 1998, 388); meint der Begriff im 16. Jahrhundert die »angeborene Anlage aller Menschen, insbesondere aber eine hervorragende Anlage weniger Auserwählter, den inspirierenden Dämon« (Engels 1998, 400–401).

185 Engels 1998, 399. Im Hintergrund steht die Ciceronianismus-Debatte der Frühen Neuzeit, dazu Robert 2010.

186 Das Adjektiv ›ungebacken‹ bezeichnet nicht nur Brote, sondern auch junge, unreife, noch unerfahrene Menschen respektive ein ungeschliffenes und rohes Betragen (Idiotikon 4,959): »In Vergleichungen: ›Welcher nit gewandlet ist, ist grad wie ein unbachens brot‹ 1548, THZWINGER«.

187 Engels 1998, 399–400.

also die Grammatiktraktate des Aelius Donatus (4. Jh.)[188] – auszulegen, verwies im 16. Jahrhundert sprichwörtlich[189] auf das überkommene scholastische Schulsystem, das sich in den Augen der Humanisten durch ein pedantisches und uninspiriertes Auswendiglernen auszeichnete, das keine höhere geistige Anstrengung erforderte.[190] Mit dem expliziten Verweis auf die fehlende *gratia* dieses Schaffens wird ein stilistisches Urteil gefällt. Hier ist weniger an die fehlende ›Gnade‹ (der Göttin Minerva) als an die fehlende Anmut des Texts im Sinne der rhetorischen *virtus elocutionis* zu denken: Dem Text fehlen *ornatus* und *varietas*.[191] In ähnlicher Weise zielen auch die beiden Adverbien »vndeitlich vnd vnteutſchlich« auf den Sprachstil in der Zielsprache ab. Hinter diesen beiden Wörtern verbergen sich die zentralen rhetorischen Tugenden der Verständlichkeit *(perspicuitas)*[192] sowie der sprachlichen Reinheit und Korrektheit *(latinitas)*[193] – oder vielmehr die jeweiligen Verstöße dagegen: die Undeutlichkeit der *obscuritas*[194] und der ›undeutschliche‹ Barbarismus respektive Solözismus,[195] also der Verstoß gegen die grammatischen Regeln der deutschen Sprache. Obwohl die vorliegenden Begriffe ursprünglich aus

---

188 Seelbach 2000b, 298. Brockstieger 2018, 179 kommentiert zur Stelle: »Scholastischer anmutender Formalismus, so ist wohl die Anspielung auf den zumal im Mittelalter stark rezipierten Grammatiker Aelius Donatus zu verstehen, ist zu vermeiden«.

189 Wolfenbüttel 1541, fol. S2v: »vnd er [der Kurfürst von Sachsen, J. T.] iſt noch ein vnzeitlicher Grο̊nling dem der ſchnabel noch weich vnd nicht hart worden iſt/ der auch aller ding rohe vnverſucht/ vnd vnerfahren iſt/ er kome zu vns/ ſo wollen wir jme noch den Donat beſſer exponieren laſſen«.

190 Die satirische Kritik an der scholastischen Schulpraxis mit expliziter Nennung des Donat steht im Zentrum des 17. Kapitels, in dem der Sophist Trubalt Holofernes den jungen Gargantua während mehr als 13 Jahren unter anderem den Donat lehrt (Gkl 1590, 269). Zur humanistischen Kritik am scholastischen Schulunterricht in ihrer unterschiedlichen Profilierung bei Rabelais und Fischart vgl. Kellner 2008, 158–159; Seelbach 2011a, 79–81; Bulang 2011a, 264.

191 Lausberg 1990, 714 (§ 1244); 521 (§ 1079,2,2 c).

192 Lausberg 1990, 274–277 (§§ 528–537) zur im Kontext der Übersetzung infrage stehenden sprachlichen *perspicuitas*.

193 Lausberg 1990, 254–274 (§§ 463–527) zum Konzept der *latinitas* respektive des ἑλλενισμός, der sprachlichen Norm der jeweiligen Sprache. Im 16. Jahrhundert, insbesondere Luther erhält das Wort ›deutsch‹ immer wieder (genau analog zur *latinitias*) die Bedeutung ›klar, deutlich, ordentlich‹ (FWB s. v. deutsch).

194 Lausberg 1990, 530 (§ 530), 763 (§ 1244); wie für viele rhetorische *vitia* gibt es auch für die *obscuritas* gewisse Lizenzbedingungen.

195 Lausberg 1990, 258–274 (§§ 476–527) unterscheidet jeweils zwischen aufgrund poetischer Lizenz geduldeter Figuren und eigentlichen Verstößen: Auf der Ebene des einzelnen Worts unterscheidet er zwischen dem erlaubten *metaplasmus* und unstatthaften Gebrauch unlateinischer Wortkörper *(barbarismus);* auf der Ebene des Satzes zwischen dem statthaften *schema* (auch: *figura*) und dem *soloecismus*. Zum rhetorischen *barbarismus* in historischer Perspektive, vgl. Erlebach 1992.

dem Bereich der rhetorischen *elocutio* stammen, sind sie im frühneuzeitlichen Übersetzungsdiskurs verbreitet, denn aus der Perspektive des Sinnprinzips gelten die sprachliche Dunkelheit und die Überreste der fremden Grammatik im Zieltext als Anzeichen einer allzu wörtlichen Übersetzung.[196] Insgesamt wird an dieser Stelle eine klassische Ästhetik[197] entworfen, die sich ganz an den Regeln der zeitgenössischen Poetik ausrichtet und auf ein Gleichgewicht zwischen sprachlicher Schlichtheit und Reinheit einerseits sowie einer elokutionären Durcharbeitung des Texts andererseits abzielt. Dieses Ideal der sprachlichen Mäßigung steht in einem starken Kontrast zur sprachlichen Übersättigung des restlichen Texts, vor allem aber auch zur vorliegenden Passage – einer überlangen Aufzählung, die diverse lateinische Einsprengsel aufweist und somit den Forderungen, die sie stellt, kaum zu genügen vermag.

Bislang fanden sich in dieser Mängelliste eine Kritik an der falschen inneren Haltung der (fingierten) Übersetzer sowie an verschiedenen stilistischen Vergehen. Es handelt sich dabei um eine Kritik, die nicht spezifisch auf das Übersetzungsverfahren abzielt, sondern jede Form der Textproduktion betrifft. Die Klimax unter

---

196 Das Wort ›undeutsch‹ findet sich in diesem Kontext in Schriften Martin Luthers, die sich mit Fragen der Übersetzung beschäftigen. Bei der Auslegung einer Stelle in Eph. 6,14 charakterisiert Luther die Formulierung (in bemerkenswerter Sprachmischung) etwa als: »Sunt eitel paulisch phrases, undeudſch«, (WA 34.2, 367; Predigt Nr. 97 [29. Okt. 1531]. Auch die berühmten Fragen Luthers im *Sendbrief zum Dolmetschen* operieren genau mit dieser Komponente der Sprachrichtigkeit des Deutschen: »Als wenn Christus spricht/ Ex abundantia cordis os loquitur [Marginalie: Matth. 12, 34 / Luk. 6, 45, Anm. J. T.]. Wenn ich den Eseln sol folgen/ die werden mir die buchstaben furlegen/ vnd also dolmetzschen/ Auß dem vberflus des hertzen redet der mund. Sage mir/ Ist das deutsch geredt? […] vberflus des hertzen ist kein deutsch/ […] sondern also redet die můtter ym haus vnd der gemeine man/ Wes das hertz vol ist/ des gehet der mund vber/ das heist gut deutsch geredt/« (WA 30.2, 627–646, hier 637) In einem primär stilistischen Kontext (respektive einem der diachronen intralingualen Übersetzung) steht die zweimalige Verwendung des Worts ›undeutschlich‹ im Vorwort der Neuauflage einer Chronik der Stadt Neuß, die W. Hoffmann 2008, 202 als »etwas seltsam[]« charakterisiert und die sich bezeichnenderweise wiederum in einer Doppelformel mit der Dunkelheit (obscuritas) findet: Es ist die Rede von einer Historie, die »vor langen jaren in reymen weiss (doch etwas tunckel vnnd in der sprach vndeutschlich) verfasst vnnd getruckt gewesen […]« und seither nicht mehr nachgedruckt habe »ohne zweiffel/ vmb der vndeutschlicher redt willen/ welches on mühe nit zubessern war.« (Zit. n. W. Hoffmann 2008, 202).

197 Dagegen Zymner 1995, 112, der in der Passage den Ausdruck des manieristischen Kunstanspruchs Fischarts entdeckt, der mit einer gewissen Inspiration einhergehe, der in seiner Analyse aber auf die beiden Adjektive »vndeitlich vnd vnteutſchlich« gar nicht eingeht: »Der derbe Wortschatz und die gelehrten Anspielungen, die Formen der Amplifikation und des Wortspiels exemplifizieren genau das, was er an vorhergehenden Übertragungen des ›Gargantua‹ zu vermissen vorgibt: ›Ingenio und genio‹. Nicht ›schläffrig« und ›ohn einig gratiam‹ wolle er den Text haben, sondern eben genau das Gegenteil.«

den verschiedenen Verstößen gegen ein gutes Übersetzen stellt allerdings ein Argument dar, mit dem sich Elloposcleros im zeitgenössischen Diskurs der Hermeneutik und der Übersetzungstheorie positioniert: Die Konkurrenz habe den französischen Text »vnbegreifflich wider deß Authors meinung« traktiert.[198] Zum Maßstab beim Übersetzen wird nicht die Bedeutung des Texts erklärt, sondern die Autorintention (*intentio auctoris*), von der, wenn überhaupt, nur mit guten und nachvollziehbaren Gründen abzuweichen ist.[199] Im gleichen Zug wird aber auch der Sinn des Texts zur relevanten Größe erklärt, an der sich die Übersetzung zu orientieren hat.[200]

Diese Orientierung am Sinnprinzip[201] wird im nächsten Absatz, in dem die positive Übersetzungsmaxime formuliert wird, ganz ausdrücklich deklariert:

> Derwegen da man jn je wolt Teutſch haben/ hab ich jhn eben ſo mehr inn Teutſch wellen verkleiden/ alß daß ich einen vngeſchickteren Schneider můſt druber leiden: Doch bin ich an die Wort vnd Ordnung vngebunden geweſen: vnnd mich benůgt/ wann ich den verſtand erfolget (Gkl 1590, 16)

198 Zur (Bibel-)Hermeneutik im 16. Jahrhundert, vgl. insbesondere Augsberg 2017; Christ-von Wedel 2017; Kurz 2018, 186–192; Bultmann 2019.

199 Elloposcleros wirft seiner Konkurrenz hingegen das Gegenteil vor; sie sei von der Intention des Autors ›unbegreiflich‹ abgewichen, das heißt, ohne dafür nachvollziehbare Gründe zu haben. Das Adverb ›unbegreiflich‹ bedeutet in diesem Kontext »unverständlich, unerklärlich, befremdlich« ([1]DWB 24,283, s. v. unbegreiflich 2c). Neben dieser Lesart, die das Adverb auf das folgende Satzglied – i. S. v. ›es ist unbegreiflich, dass gegen die Intention des Autors übersetzt wurde‹ bezieht, ist auch eine resultative Lesart des Adverbs möglich: ›weil der Text gegen die Intention des Autors übersetzt wurde, ist er nicht zu verstehen‹.

200 Zu den übersetzungstheoretischen Prinzipien des Humanismus im Umgang mit dem Sinn eines Textes vgl. überblickend Toepfer 2017 und konkret J.-D. Müller 2017, 34, der die »zeitgenössische Gegenüberstellung von Übersetzungen *wort vsz wort* vs. *sin vsz sin*« – der traditionellen Dichotomie von wortgetreuer Übersetzung *(verbum de verbo)* und sinngemäßer Übersetzung *(sensum de senso)* – als »viel zu grobmaschig, um der Vielfalt der Übersetzungsversuche gerecht zu werden«, charakterisiert und in Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Übersetzungsreflexion differenziertere Parameter des Übersetzens entwickelt. Gleichwohl kann festgehalten werden, dass sich Elloposcleros selbst in der Debatte zum richtigen Übersetzungsprinzip ausdrücklich auf Seite von *sensum de senso* einordnet.

201 Brockstieger 2018, 178–179: »Auf ähnliche Weise überbietet Fischart die Gepflogenheiten der zeitgenössischen Übersetzungspraxis, die sich zwischen ›Interlinear- oder Analogübersetzung‹ und ›Sinnübersetzung‹ bewegt und damit auch einen gewissen Einfluss auf die weitere Entwicklung des deutschen Satzbaus ausgeübt hat. Auch wenn sich in Fischarts Texten streckenweise starke Anlehnungen an Wortbestand und Syntax der Vorlage beobachten lassen, so orientiert sich sein Übersetzungsstil an dem schon länger gebräuchlichen und bereits umfangreich theoretisierten Sinn-Prinzip. Die (humanistisch informierten) Diskussionen über die richtige Weise der interpretatio sind seit den entsprechenden Theoretisierungen im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in den imitatio-Diskurs integriert und arbeiten sich am Differenzproblem ab.«

Wenn Elloposcleros behauptet, er sei beim Übersetzen durch »Wort vnd Ordnung« des Ausgangstexts nicht gebunden gewesen, sondern habe sich damit begnügt, den Sinn (›Verstand‹) des Ausgangstexts[202] zu erreichen, so scheint er damit zunächst nichts anderes zu schildern als das übersetzerische Prinzip *sensum pro senso.*[203] Dies gilt insbesondere dann, wenn man die Formel ›Wort und Ordnung‹ auf den konkreten Wortlaut der sprachlichen Formulierung und die syntaktische respektive idiomatische Satzordnung des Ausgangstexts[204] bezieht, die in Elloposcleros' Übersetzung also nicht wiedergegeben werden.[205] Gleichzeitig verfügt die Formel ›Wort und Ordnung‹ als solche jedoch über eine starke theologische Konnotation. Martin Luther verwendet diese beiden Begriffe wiederholt, um den Gesetzescharakter von Gottes Wort in der Bibel zu betonen, durch das die vorgesehene Ordnung der Welt dargelegt werde.[206] Implizit deutet sich damit der Regelverstoß gegen die stabile Ordnung von Rabelais' textueller Schöpfung an, der gleich durchgeführt werden wird.

Fürs Übersetzen findet Elloposcleros darüber hinaus neben dem Visieren sowie dem Schmelzen und Gießen vom Titelblatt eine neue Metapher: die Metapher des Verkleidens. Im Übersetzungsprozess wird der Text dabei seiner französischen Oberfläche entledigt und mit einem neuen Gewand[207] versehen, das ihn gänzlich anders aussehen lässt.[208] Durch den Gegensatz zwischen dem Körper, der sich nicht

202 [1]DWB 3,803, s. v. erfolgen 2.

203 Diese Zuordnung ausdrücklich bei Bachorski 2006, 359.

204 In der Terminologie der klassischen Rhetorik bezeichnet *ordo* nicht nur die Gliederung des Textes in der Disposition, sondern auch die Anordnung der Wörter in einem Satz, Lausberg 1990, 470–471 (§§ 950–953).

205 Das Wort ›Ordnung‹ ließe sich daneben auch auf die rhetorische *ordo* in der Disposition der einzelnen Teile des Textes beziehen, was zu einer etwas radikaleren Transformation des Textes führte, die sich auch unter Sinnprinzips kaum mehr fassen ließe. Brockstieger 2018, 179 bezieht das Wort Ordnung, ohne dies weiter zu begründen, auf die »geltenden Gesetze der Rhetorik«.

206 Es handelt sich bei »[Gottes] Wort und Ordnung« bei Luther um eine stehende Phrase, die sich in seinen Schriften mehr als dreißig Mal nachweisen lässt, wie eine Recherche nach der Wendung »Wort und Ordnung« in der digitalen Fassung der *Weimarer Ausgabe* von Luthers Werken (Luther 1883–1929) zeigt, vgl. http://luther.chadwyck.co.uk [5.7.2021]. Die Formulierung bedeutet dabei so viel wie Weisung oder Gesetz Gottes, wie es in der Bibel überliefert ist, vgl. z. B. WA 10.2, 152: »Ditz ist gotis wort und ordnung durch S. Paulum.«

207 Die Gewandmetaphorik ist zur Beschreibung des Verhältnisses von Sprache und Bedeutung in der Frühen Neuzeit weitverbreitet, vgl. Waswo 1987, 80: »When language is talked about, it is consciously regarded as the clothing of preexistent meanings; but when language is employed to reflect on its various functions [...] it is often implicitly regarded as constitutive of meaning«.

208 Dies kann eine Verrätselung des deutschen Textes zur Folge haben, wie Brockstieger 2018, 179–180 unterstellt. Und zwar dann, wenn man zusätzlich annimmt, dass die französischen ›Kleider‹ des Textes seinen Kern problemlos erkennen lassen, während dies im Falle des deutschen Textes nicht

ändert, und dem neuen Gewand liegt dieser Metapher eine Dichotomie zwischen einem unwandelbaren Kern und einer veränderlichen Oberfläche zugrunde. Wenngleich die Erscheinung, die sprachliche Oberfläche des Texts, eine gänzlich andere ist, so ändert sich das dahinterstehende Wesen, sein ›Verstand‹, in der Logik dieser Metapher in keiner Beziehung. Die Übersetzungsmetapher des Einkleidens ist also weitaus weniger radikal als jene des Schmelzens, die eine vollständige Destruktion jeglicher Form implizierte. Stattdessen bewegt sie sich viel näher an der konventionellen Konzeption der übersetzerischen Bearbeitung eines fremden Texts: Während der erzählte Stoff gänzlich derselbe bleibt, wird der Text im Zuge dieses Transformationsprozesses durch die Mittel der Zielsprache und die Verfahren der *elocutio* neu ausgestaltet. Die Metapher wird dahin gehend fortgeführt, dass sich die Übersetzerfigur Elloposcleros als geschickter Schneider präsentiert, dem die Verkleidung des Texts von einer Sprache in die andere mit den Mitteln seiner Handwerkskunst gut gelingt.

Die Prinzipien des Übersetzens, wie sie bis zu dieser Stelle am Ende der ersten Vorrede geschildert werden, führen zum Idealbild eines Übersetzungsprozesses, der konventioneller kaum sein könnte: Ein aufmerksamer Übersetzer, der seiner Aufgabe gewachsen ist, überträgt den Sinn des Texts, den er mit Blick auf die Autorintention hermeneutisch rekonstruiert hat, anmutig und verständlich in die deutsche Sprache, wobei er sich zwar nicht allzu pedantisch an den Wortlaut des Ausgangstexts klammert, zugleich aber ausschließlich die sprachliche Oberfläche des Texts bearbeitet. Der Übersetzer der *Geschichtklitterung* reklamiert, wie schon auf dem Titelblatt, zunächst ganz ausdrücklich, dass es sich dabei um eine Übersetzung im konventionellen Sinne handelt.

Doch wie auf dem Titelblatt folgt auch hier eine Volte, die zu einer radikalen Neubewertung der gesamten Konstellation führen muss, eine Wendung, die in drastischer Weise eine markante Differenz vom Übersetzungsideal markiert, das so ausführlich entworfen wurde:

> auch hab ich jhn etwan/ wann er auß der Kůheweyd gangen/ caſtriert/ vnd billich vertiert/ das iſt vmbgewand. (Gkl 1590, 16)

der Fall ist. Mir scheint es allerdings, dass sich die Metapher der ›Verkleidung‹ auf das Verhältnis des deutschen Textes zur sprachlichen Erscheinung des französischen Textes bezieht, die sich ganz anders darstellt.

Immer dann, wenn Rabelais aus dem Gehege seiner Kuhweide[209] ausgebrochen[210] sei, habe er, Elloposcleros, auf diese Überschreitung der angestammten Grenzen reagiert, in dem er ihn einer Kastration[211] unterzogen habe, um ihn passend zu übersetzen. Rabelais wird dadurch zum Ochsen gemacht. Mit diesem offenen Angriff auf die fundamentale Integrität der Vorlage der Übersetzung vollzieht Elloposcleros eine demonstrative Abkehr von der üblichen Hierarchie[212] zwischen

209 Die Redensart bezeichnet jemanden, der eine Grenze überschreitet und den angestammten Bereich verlässt (^{1}DWB 11,2584, Idiotikon 15,515–516; Wander 2,1696) und stellt eine direkte Entsprechung zur lateinischen Formel ›Extra oleas fertur‹ (wörtlich: Hinter die Olivenbäume geraten), das in Erasmus' *Adag.* 2,2,10 mit »terminos praescriptos transgreditur« (die vorgeschriebenen Grenzen überschreiten) erläutert und auf eine Passage in Aristophanes *Fröschen* zurückgeführt wird. Vgl. auch die Parallelstelle in Fischart 1570, fol. C2v, der dem katholischen Konvertiten Jacob Rabe in seiner Polemik vorwirft, dessen Texte seien unverständlich, da sie gegen grundlegende Regeln der Orthografie verstießen. Die Redensart ›aus der Kuhweid gehen‹ zeigt also auch in diesem Kontext einen Regelverstoß eines Kontrahenten an: »Jch kan den ſchimpff nicht mehr verſtehn | Sie wollen gar aus der Kuͤhweid gehen | […] Das er fehlt in Orthographiæ | Vnd ſchreibet das woͤrtlin βόσκει | Mit ein Omega deutlich klar | […] Der Bachus bließ jms in das Ohr | Wie er ſaß in der zech vnd ſchlempt | Sagt jhm wie daß das woͤrtlin frembd | Vom βȣ͂ς her kam oder dem βῶς | Welchs dann bedeut ein Ochſen groß | Dieweil er ſauffet wie ein Kuh«.

210 Die Metapher des Streunens und Ausbrechens ist ein klassischer Topos zur Beschreibung von allzu freien Übersetzungen, vgl. Hermans 2004a, 1426: »[A] translation deemed to free is said to deviate or stray from the straight and narrow«.

211 Wie zentral das Motiv der Kastration für die *Geschichtklitterung* ist, demonstriert Bachorski längst nicht nur mit Blick auf seine spekulative Deutung der Titelblattvignette mit Aal (Phallus) und den Scheren des Krebses (Bachorski 2006, 496–497; dagegen prononciert Bulang 2011a, 473), sondern auch mit Blick auf eine beeindruckende Liste von weiteren Belegen, welche die bei Rabelais bereits vorhandenen Szene, in der Gargamelle sich aufgrund der Schmerzen bei der Geburt die Kastration ihres Gatten wünscht, um ein vielfaches erweitert (Bachorski 2006, 515); dazu gehört insbesondere die Übersetzung des Namens von *Frère Jean des Entommeurs* als »Bruder Jan de Capado von Entommingen oder Entmannhauſen« (Gkl 1590, 395), als »Jan Onkapaunt« (Gkl 1590, 396) oder »Fr: Capiſtranum« (Gkl 1590, 404) etc. (Bachorski 2006, 434). Bachorskis Überlegungen sind dabei anschlussfähig an postmoderne Konzeptionen des Übersetzens und insbesondere an Harold Blooms (1995) Konzept der *Einflussangst*. So argumentiert Kasper 2015, 114: »Es ist also, als insistiere im Übersetzen immer schon die Frage des latenten Wirkens eines Affektes in der Sprache, wobei dieser Affekt mit der Kastration zu tun hat, mit Hybris und Sexualität, mit der Anerkennung von Differenz einerseits und dem trotzdem weiterwirkenden Einheits- und Verschmelzungsphantasma, das in der Differenz zur ständigen Verwirrung und Verwechselung führt«. Was Bachorski 2006, 517 jedoch als »Mischung von Lust und (Auto-)Aggression« deutet, die für die frühprotestantische Triebreglementierung typisch sei, scheint mir das primäre Moment dieser antigeschlechtlichen Aggression tatsächlich der Konflikt mit seinem Vorgänger um die geistige Zeugungskraft zu sein, die permanent bedroht ist.

212 Hermans 2004a, 1426: »Translations are routinely presented as inferior to their originals. The inferiority may be attributed to the perceived inequality between the languages and cultures in-

Autor und Übersetzer.[213] Diese wird auf den Kopf gestellt. Die Übersetzung stellt sich nicht mehr in den Dienst eines anderen Texts, sondern reklamiert für sich die volle Verfügungsgewalt über diesen. In drastischer Weise wird die absolute Wehrlosigkeit des Autors demonstriert, der in keiner Weise kontrollieren kann, wie ein rücksichtsloser Übersetzer mit ›seinem‹ literarischen Werk umgeht. Dieser Angriff *ad personam* gegen François Rabelais wird nur dadurch ein wenig gemildert, dass das Bezugswort des Personalpronomens »jhn« in der grammatischen Latenz verborgen ist, weshalb der Text niemals klar deklariert, ob sich die verstümmelnde Aggression gegen den französischen Text oder dessen Autor Rabelais richtet. Eine Lektüre, welche diese »Kastrationsarbeit« zu einer »komisierende[n] Volte« herunterspielt, wie sie in der *Geschichtklitterung* permanent inszeniert werde, verkennt die Radikalität der Szene.[214] Das zuvor entworfene Modell der interpretierenden Übersetzung und Bearbeitung des Texts wird dadurch gesprengt.[215]

Auf dieser Basis müssen alle bislang getroffenen Aussagen zum richtigen Übersetzen erneut einer kritischen Reflexion unterzogen werden. So führt diese Szene zu einer nachträglichen Umdeutung der metaphorischen Selbstcharakterisierung von Elloposcleros als geschicktem Schneider, der dem französischen Text neue Gewänder verpasst. Das Wort ›Schneider‹ ist nicht mehr nur als Berufsbezeichnung, sondern ganz wörtlich zu verstehen. Wenn er Rabelais ›castriert‹, so bedeutet das nichts anderes, als dass Elloposcleros als Schneider nicht die neuen Kleider (d. h. die Worte der deutschen Sprache) dem Leib anpasst, sondern dass er vielmehr den Textkörper selbst nach der Vorgabe der Kleider zuschneidet, die er ihm anziehen will: Die Schere schneidet ins Fleisch, der *Gargantua* wird beim Übersetzen verstümmelt. Was zuvor als Dichotomie von Körper und Gewand, von festgelegter Bedeutung und veränderlicher Sprachoberfläche fein säuberlich etabliert wurde, wird mit Gewalt durchbrochen.

In ähnlicher Weise ändern im Licht dieser Szene auch andere Aussagen des Übersetzungsprogramms ihren Charakter: Ganz besonders gilt dies für die Rolle der Autorintention (»deß Authors meinung«), an der sich der Übersetzer zu ori-

---

volved, to the excellence of the original or to the translator's defective skill. The topos itself derives from Quintilian, for whom ›the follower must always lag behind‹ and an imitation is necessarily inferior to the real object.«

213 Ich verzichte an dieser Stelle mit Bedacht auf die Nennung der weiblichen Formen, da die Szene durch die Kastration mit einem eindeutigen Gender-Index versehen wird.

214 Brockstieger 2018, 180: »[A]uch dieses Programm ist, wie so oft in Fischarts Roman, so ernst nicht zu nehmen, darauf deutet schon die komisierende Volte der Kastrationsarbeit hin – gerade in der Geschichtklitterung ist Sinn immer disponibel.«

215 J.-D. Müller 1994a, 80. Vgl. Rathmann 1991, 117: »Spätestens hier muß man von der Vorstellung lassen, Fischart habe je eine herkömmliche Übersetzung geplant.«

entieren vorgab, und von der er keine Abweichungen dulden wollte. Von Achtung gegenüber der Intention des Autors kann kaum die Rede sein, wenn der Übersetzer sich die Lizenz gibt, diesen aufgrund von angeblichen Grenzüberschreitungen, die weder benannt noch begründet werden, zu beschneiden und eigenmächtig in den Text einzugreifen. Gegen jedes Prinzip hermeneutischer Billigkeit wird unmissverständlich demonstriert: Die Intention des Autors ist das, wovon der Interpret und Übersetzer behauptet, dass es die Intention des Autors sei. Der Autor und sein Text werden vom Übersetzer unter das Joch gebracht, um den Text zu den Zielen des letzteren einsetzen zu können. Zum Kampf um die Deutungshoheit über den Text, die Elloposcleros an sich reißt, kommt die zentrale symbolische Frage, bei wem die Schöpfungskraft liege, bedeutet doch die Kastration nichts anderes, als die Zerstörung der Fähigkeit, zu zeugen und – im übertragenen Sinne – schöpferisch tätig zu sein. Im Nachhinein wird damit klar, warum Elloposcleros nicht nur das *ingenium*, sondern auch den *genius* als entscheidende geistige Voraussetzung für das Übersetzen behauptet hat, denn bei Letzterem handelt es sich, folgt man der ursprünglichen Bedeutung des Worts, um die schöpferische Zeugungskraft des Mannes.[216] Diese muss der Übersetzer für sich in Anspruch nehmen, wenn er sie dem Autor verweigert.

In beiden ausdrücklich übersetzungstheoretischen Abschnitten der *Geschichtklitterung* zeigt sich dasselbe Bild. Der Prozess, der bei der Transformation des französischsprachigen *Gargantua* stattgefunden hat, wird zunächst mit Vehemenz und terminologischer Prägnanz als ›Übersetzung‹ charakterisiert. Gleichzeitig aber nehmen beide Abschnitte eine satirische Neuprofilierung dieses Übersetzungskonzepts vor. Diese hat programmatischen Charakter, problematisiert den hergebrachten Übersetzungsbegriff und unterzieht ihn einer Umdeutung. All dies führt dazu, dass sich die *Geschichtklitterung* selbst ein spezifisches übersetzerisches Profil zuschreibt und sich als eine Übersetzung vom Französischen ins Deutsche charakterisiert, die sich grundlegenden Konventionen der herkömmlichen Übersetzungspraxis verweigert. Dies betrifft nicht nur die Frage von Ordnung und Drunter-und-Drüber-Gehen, sondern auch die Frage nach der Hierarchie zwischen Original und Übersetzung respektive zwischen Autor und Übersetzer. Diese wird in der ersten Vorrede der *Geschichtklitterung* gezielt auf den Kopf gestellt. Erst dadurch wird es möglich, die Verfahren des Übersetzens für die Ziele der Übersetzerfigur Huldrich Elloposcleros zweckzuentfremden.

216 Maharam 1998, 915 charakterisiert den *genius als* »Schutzgottheit außerhalb des Mannes (ἀγαθὸς δαίμων, *agathós daímōn*) oder die ihm innewohnende Kraft zur Zeugung und zu den anderen Vorgängen seines Lebens.«

3.3 Zur Rezeption der Geschichtklitterung als Übersetzung

Wie ging die historische Rezeption der *Geschichtklitterung* mit den komplexen Signalen zum Status dieses Texts als Übersetzung um? Im folgenden knappen Überblick über die literaturkritische Rezeption von Fischarts *Geschichtklitterung* hinsichtlich der Übersetzungsfrage stehen die unterschiedlichen Versuche im Zentrum, den intertextuellen Status der *Geschichtklitterung* in ihrem Verhältnis zum *Gargantua* zu charakterisieren. Handelt es sich bei der *Geschichtklitterung*, wie unterstellt, um eine wilde Übersetzung, so ist anzunehmen, dass die Unsicherheit der Rezipient:innen bezüglich der Übersetzungsfrage groß ist, da sich der Text weder in seiner expliziten Poetik noch in seiner Faktur in die vorgegebenen Kategorien von Übersetzung, Bearbeitung etc. einfügen lässt. Denn trotz – oder gerade wegen – dieser ausdrücklichen Selbstdeklaration des Texts als Übersetzung hat die Frage, ob die *Geschichtklitterung* als Übersetzung oder als eigenständiger Text zu werten sei, immer wieder zu unterschiedlichen Einschätzungen geführt. Die Debatte zum Status des Texts als einer *Übersetzung* hat die Rezeption der *Geschichtklitterung* entscheidend geprägt.

Die Unsicherheit, in welchem Verhältnis die Geschichtklitterung zu Rabelais' Gargantua steht, ist fast so alt wie die neuzeitliche Beschäftigung damit. Nachdem Julius Wilhelm Zincgref im programmatischen literaturgeschichtlichen Anhang zur Erstausgabe von Martin Opitz' Teutschen Pöemata (1624) Johann Fischart als Vertreter eines veralteten Stils aus seiner Anthologie deutscher Poeten ausdrücklich ausgeschlossen hatte,[217] finden sich einzelne verstreute Bemerkungen zu Fischart erst wieder im 18. Jahrhundert bei Johann Jacob Bodmer (1743),[218] Gotthold

217 Zincgref 1624, 161. Einen knappen Aufriss der Rezeption der Geschichtklitterung aus der Perspektive der Wahrnehmung von Rabelais im deutschsprachigen Raum bietet Kammerer 2021c, 547–548. Dass die Texte Fischarts für die Tradition der oberrheinischen Satire bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts prägend waren, rekonstruiert Schäfer 2000. Die Nachhaltigkeit des Ausschlusses aus dem Kanon deutscher Literatur durch die neue poetische Norm der Generation von Opitz betont Kaminski 2007, 158: »Und doch kann von 1624 an, mit Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*, Fischarts Roman und mit ihm das *Gros* der deutschsprachigen Texte des 15. und 16. Jahrhunderts im gehobenen deutschen Literaturbetrieb als inexistent gelten, als exkommuniziert«.

218 Bodmer widmet Johann Fischart gemeinsam mit Sebastian Brant einen längeren Aufsatz, in dem er, Zincgrefs Urteil abdruckend, zwar den anstößigen Charakter jener »rohen Sprache« moniert, dennoch aber auf das unter der Oberfläche liegende »Poetische« seiner Werke verweist: Bodmer 1743, 58.

Ephraim Lessing (1759)[219] und Johann Georg Sulzer (1774).[220] Bereits bei Bodmer zeigt sich eine gewisse Unsicherheit in der Einschätzung des Status der *Geschichtklitterung*:

> Jn seiner freyen Uebersetzung des Gargantua hat er den Rabelais selbst, den Vater der Lotterbübischen Schreibart, beynahe übertroffen.[221]

Zunächst wird der Text als freie Übersetzung bezeichnet, doch kommt im Nachsatz implizit ein – meist negativ bewertetes[222] – agonales Moment in den Blick, das sich mit der Bestimmung der Übersetzung nur schwer zur Deckung bringen lässt und auf die rhetorische Kategorie der *aemulatio* verweist. Es mag neben der monierten Anstößigkeit der »cynischen Sprache«[223] auch mit dem ungeklärten Textstatus zu tun haben, dass Bodmer, der ausführlich aus dem *Glückhafft Schiff* und sogar aus der als anstößig bezeichneten *Flöhhatz* zitiert, die *Geschichtklitterung* nur mit einer kurzen Bemerkung bedenkt.[224] Während Lessing, soweit ich dies sehe, der Erste war, der das Pseudonym Huldrich Elloposcleros sprachlich analysierte und auf dieser Grundlage die Identifikation von Johann Fischart als »deutsche[m] Uebersetzer des Rabelais«[225] bestätigte, blieb für ihn die Charakterisierung der *Geschichtklitterung* als Übersetzung unproblematisch.

Prononcierte Äußerungen zum Verhältnis von *Gargantua* und *Geschichtklitterung*, die deren Status als Übersetzung ausdrücklich infrage stellen, finden sich einige Jahre später in Karl Friedrich Flögels *Geschichte der komischen Litteratur* (1786) und in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* ([1]1804). Bei Flögel tritt der Widerspruch bei der Charakterisierung des Texts ganz offen zutage. Zwar wird die *Geschichtklitterung* als ›Übersetzung‹ betitelt – tatsächlich ist »Übersetzung des Rabelais« die gängige Bezeichnung für diesen Text bei allen genannten Autoren im

219 Lessing versucht nachzuweisen, dass sich in der *Geschichtklitterung*, die er auf 1617 datiert, die ersten deutschen Hexameter befinden; vgl. Lessing 1759. Herder exzerpiert diesen Brief ausführlich, vgl. Herder 1767, 1,109.

220 Sulzer erwähnt Fischart an einer einzigen Stelle im Artikel *Scherz; Scherzhaft (Schöne Künſte)* und lobt, dieser mache »durch åchtes Scherzen dem deutſchen Wiz Ehre« – ohne jedoch die Texte zu spezifizieren, auf die er sich bezieht, vgl. Sulzer 1774, 2,1032.

221 Bodmer 1743, 72.

222 Die Anstößigkeit von Fischarts Sprache wird dabei ausdrücklich als »Fehler« (vitium) des Textes charakterisiert, vgl. Bodmer 1743, 73.

223 Bodmer 1743, 72.

224 Längere Exzerpte aus dem *Glückhafft Schiff:* Bodmer 1743, 58–72; Exzerpte aus der Flöhhatz: Bodmer 1743, 73–79.

225 Lessing 1759, 113.

18. Jahrhundert[226] –, doch Flögel lässt dieser Bezeichnung sogleich eine präzisierende Korrektur folgen:

> Fischarts Uebersetzung des ersten Buchs des Rabelais ist mehr Paraphrase und Original als Uebersetzung, welches man bei der ersten Vergleichung gewahr werden kann.[227]

Bereits in dieser Äußerung Flögels mögen sich die großen Unterschiede in der Wertung zwischen Autorschaft und Übersetzertum zeigen, die sich im Zuge der sich verändernden ästhetischen und übersetzungstheoretischen Überzeugungen ergaben, die den individuellen künstlerischen Ausdruck des genialen Subjekts ins Zentrum ihrer Argumente stellten und das Übersetzen »als sekundäre Praxis des Kopierens von Original-Werken«[228] verstanden. Durchs 19. Jahrhundert hindurch wird es deutschen Kommentatoren wichtig sein, die Originalität Johann Fischarts gegenüber dem in Frankreich längst kanonisierten François Rabelais zu betonen. Noch spezifischer auf die poetische Spracharbeit Fischarts bezogen ist die Charakterisierung der *Geschichtklitterung* bei Jean Paul.

> An Sprach- und Bilder- und sinnlicher Fülle übertrifft Fischart weit den Rabelais und erreicht ihn an Gelehrsamkeit und aristophanischer Wort-Schöpfung; er ist mehr dessen Wiedergebärer als Übersetzer […][229]

Die Verwendung der Metapher der Wiedergeburt hat bei Jean Paul nicht nur religiöse Untertöne, sondern zielt darauf, das Verhältnis der beiden Autoren so zu korrigieren, auf dass sie auf Augenhöhe zu stehen kommen. Wie schon Flögel impliziert auch Jean Paul, die Fischart'sche Innovation stelle ein Phänomen der elokutionären Ausgestaltung der Textoberfläche dar. Jean Pauls Formulierung legt nahe, die *Geschichtklitterung* beziehe nur den Stoff der Erzählung aus dem *Gargantua* und gestalte diesen in einer Weise aus, die dem Text von Rabelais in sprach-

226 Es scheint mir ein wichtiges Anzeichen jener veränderten Perspektive auf diesen Text zu sein, dass sich dafür mittlerweile der Titel ›Geschichtklitterung‹ vollständig durchgesetzt hat, dem sich keinerlei Bezug auf Rabelais' *Gargantua* ablesen lässt und die Apostrophierung des Textes als deutschsprachiger ›Gargantua‹ – die noch im 19. Jahrhundert einigermaßen verbreitet war, mittlerweile aufgegeben wurde (vgl. etwa den Titel der synoptischen Ausgabe von Alsleben 1891). Dadurch wird der Eindruck verstärkt, es handele sich bei Fischarts Text mitnichten um eine Übersetzung, sondern um einen eigenständigen Text.

227 Flögel 1786, 3,336.

228 Wirth 2010, 160.

229 J. P. Richter 1996, I,5, 142, Anm. 1.

artistischer Weise gleichkomme oder diesen gar übertreffe.[230] Die *Geschichtklitterung* wäre demnach als Nachdichtung oder Adaptation des *Gargantua*-Stoffes aufzufassen.

Wie sehr der Übersetzungsbegriff die Erwartungen des Publikums und damit auch deren Urteil zu Beginn des 19. Jahrhunderts prägte, zeigt eine Notiz des Historikers und Lexikografen Johann Georg Meusel (1743–1820) zu Heinrich Gottfried von Bretschneiders angekündigter Neuausgabe von Fischarts »Uebersetzungen des ersten Buchs von Rabelais' Gargantua«, welche niemals erschien.[231] Meusel schreibt:

> Die Ausgabe selbst unterblieb […]; welches eben nicht zu bedauern ist. Denn es waren deren bereits acht gedruckt. Diese also würde die neunte gewesen seyn. Ueberdies ist sie [Fischarts Übersetzung des *Gargantua*, J. T.] sehr frey, und des Uebersetzers Laune ist sehr ungezogen und unsauber. Die Bretschneiderischen Anmerkungen würden vielleicht das Beste gewesen seyn. […] Hätte lieber Br[etschneider] uns eine neue Uebersetzung gegeben![232]

Der Ansicht Meusels gemäß hat die *Geschichtklitterung* als Übersetzung kein Anrecht auf eine eigenständige Rezeption, da sie ihre Relevanz ausschließlich aus dem Ansehen des Originals gewinnt. Als Übersetzung aber ist die *Geschichtklitterung* in Meusels Urteil gescheitert, da das Original nicht treu, sondern »sehr frey« wiedergegeben wird. Allein aus diesem Grund könne die *Geschichtklitterung* getrost vergessen werden, zumal, wie abschließend bemerkt wird, inzwischen glücklicherweise eine Neuübersetzung von Rabelais' *Gargantua* ins Deutsche publiziert worden sei.[233] Einschlägig ist die moralische Begrifflichkeit bei der Beschreibung des angeblichen Charakters des Übersetzers, der durch die Adjektive ›ungezogen‹ und ›unsauber‹ einem kleinen Kind gleichgesetzt wird. Die Abwertung der *Geschichtklitterung* als Übersetzung durch Meusel und ihre Überhöhung als ›Wiedergeburt‹ durch Jean Paul sind gleichermaßen Reaktionen auf den Originaldiskurs

230 Kaminski 2004, 273–275 hat diese beiläufige Charakterisierung des Textes zum Ausgang genommen, die – bei Jean Paul nur noch implizit vorhandenen – Kategorien zur Beschreibung intertextueller Bearbeitungstendenzen aus der Rhetorik (*interpretari, imitari* und *aemulari*) als angemesseneres Instrumentarium zur Beschreibung der Verhältnisse in der *Geschichtklitterung* heranzuziehen.

231 Bretschneider (1775) kündigte mit einem kleinen Büchlein mit Proben einen Neudruck der *Geschichtklitterung* an und verwies früh die eminente Bedeutung des Textes insbesondere für die deutsche Sprachgeschichte. Die Ausgabe ist allerdings nie erschienen.

232 Meusel 1816, 25–26.

233 Gemeint ist die *Gargantua*-Übersetzung von Eckstein [Levin Christian Sander], Hamburg 1785–1787.

um 1800 und seine Auswirkungen auf die Konzeption des Übersetzungsbegriffs.[234] Innerhalb dieses Rahmens muss Jean Paul die *Geschichtklitterung*, wenn er sie als literarischen Text retten will, zu etwas anderem als zu einer Übersetzung erklären; während die *Geschichtklitterung* als Übersetzung im Sinne des 19. Jahrhunderts, wie Meusels Notiz zeigt, auf der ganzen Linie gescheitert ist. Diese vom Originaldiskurs geprägte Haltung, die die Übersetzungspraxis der *Geschichtklitterung* scharf abwertet, findet sich noch in der Dissertation von Zitzmann, die in den 1930er-Jahren publiziert wurde und die Fischarts Vorgehen als ein »bedingungsloses Verfügen über das Original, als rücksichtsloses und sorgloses Umgestalten« charakterisiert.[235]

Die frühen Formulierungen, welche die *Geschichtklitterung* in ihrem komplexen Verhältnis zum *Gargantua* zu fassen suchen, bleiben allesamt unspezifisch. Sie markieren, dass es ein Problem bei der Klassifizierung gibt. Demnach handelt es sich bei der *Geschichtklitterung* um einen Text, dessen vordergründige Einordnung als Übersetzung des *Gargantua* bei den Interpreten von Anfang an große Spannungen mit ihren jeweiligen Formerwartungen an die Textsorte ›Übersetzung‹ erzeugt.[236]

Versuchten die frühen Äußerungen die *Geschichtklitterung* in ihrer Ganzheit zu erfassen und zu kategorisieren, so begann mit der einsetzenden germanistischen Forschung des 19. Jahrhunderts eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Text in seinen Einzelheiten. Dabei stellte die positivistisch orientierte, quellenkundliche Forschung des 19. Jahrhunderts für einen so intertextuell angelegten Text wie die *Geschichtklitterung* einen Glücksfall dar. Denn viele der damals erschlossenen Bezüge und Materialien stellen auch für die aktuelle Forschung wichtige, wenngleich kritisch zu bearbeitende Grundlagen dar. Als besonders einflussreich erwies sich dabei der präzise Textvergleich des französischen *Gargantua* und der deutschen *Geschichtklitterung*, den Gottlieb Schwarz im Jahr 1885 publizierte. Mit diesem Vergleich der beiden Texte lässt sich das schräge Textverhältnis von *Gargan-*

234 Nebrig und Vecchiato 2018, 2 stellen fest, dass der Begriff der Übersetzung um 1800 enger definiert wurde: »Während dieses semantischen Umschichtungsprozesses wurde die ›bearbeitende‹ Übersetzung als ›uneigentliche Übersetzung‹ aus dem eigentlichen Kreis der Übersetzungen ausgesondert. Mit der Aufwertung und Entdeckung des Originals erfolgte der Aufstieg der Übersetzung zur priorisierten Form der interlingualen Übertragung.« Vgl. auch Kitzbichler 2009, Kauffmann 2011, 117–130.

235 Zitzmann 1935, 40.

236 Gleichzeitig aber spielt der Verweis auf die Übersetztheit des Textes für den ersten Eindruck eine so wichtige Rolle, dass sich die Benennung des Textes als ›Übersetzung‹ – mit sofort darauffolgendem ›Aber‹ – trotz aller Fortschritte der Forschung auch zweihundert Jahre später noch zuverlässig in Publikationen über diesen Text findet; vgl. Kaminski 2004, 274: »Daß die Rubrizierung Fischarts als Rabelais-›Übersetzer‹ so verbreitet wie unzutreffend sei, glaubt noch 1995 Rüdiger Zymner in seinem Manierismus-Buch klarstellen zu müssen.«

tua und *Geschichtklitterung* belegen.[237] Aus der Dissertation von Schwarz stammt auch die dichotomische Unterscheidung zwischen übersetzten und ergänzten Passagen innerhalb der *Geschichtklitterung*, die die Debatte bis heute prägt. Den Kern von Schwarz' vergleichenden Studien bilden zwei Verzeichnisse: Eines enthält alle Stellen, die Fischart nicht übersetzt hat,[238] das andere umfasst alle Zusätze von mindestens zehn Zeilen Länge.[239] Während die Kürzungen zusammen genommen nur eine Handvoll Seiten ausmachen, nehmen die von Schwarz verzeichneten Zusätze Fischarts einen ungleich größeren Anteil ein und betreffen mit drei Ausnahmen alle Kapitel der *Geschichtklitterung*.[240] Schwarz hält weiter fest, dass anders, als von Elloposcleros in der ersten Vorrede angekündigt, »die Reihenfolge der Gedanken« nur in vereinzelten Fällen verändert worden sei.[241] Fischart habe also, das stellt im Nachgang an Schwarz ein größerer Teil der Fischartforschung[242] fest, mit

237 G. Schwarz 1885. Neben dieser positivistischen Untersuchung hat Schwarz jedoch auch eine weitere Metapher für Fischarts Assoziationstechnik gefunden; indem er Fischarts Geist »mit einem reich besaiteten Instrument vergleicht« (G. Schwarz 1885, 36), in dem das Anschlagen einer Saite immer auch mehrere andere zum Mitklingen bringt. An dieser Formulierung ist nicht nur der Psychologismus problematisch, sondern auch die Vorstellung des harmonischen Gleichklangs, der hier ›mitschwingt‹; die Assoziationen in der *Geschichtklitterung* sind hingegen oft auch dissonant.

238 G. Schwarz 1885, 10–11.

239 G. Schwarz 1885, 59–62.

240 Tatsächlich hält der Textvergleich, den Schwarz angestellt hat, einer Überprüfung weitgehend stand. Ich habe die Probe aufs Exempel am 8. Kapitels der *Geschichtklitterung* (*Trunken Litanei*) gemacht und kann die formale Korrektheit der Angaben von Schwarz bestätigen. Ein intuitives Vergleichen der quantitativen Veränderungen wird durch die Publikation einer synoptischen Anthologie von *Gargantua und Geschichtklitterung* möglich werden (Unveröffentlichtes Manuskript: Bulang, Kammerer, Kellner, u. a. 2021).

241 G. Schwarz 1885, 53–54.

242 Zymner 1995, 99 kombiniert den Verweis auf Schwarz mit einem simplen textquantiativen heuristischen Argument: Konfrontiert mit dem unterschiedlichen Umfang von *Gargantua* und *Geschichtklitterung* erwägt Zymner zunächst einige Konstellationen, mit welchen sich die quantitative Differenz in der Textmenge zu begründen wäre. Dazu gehören die Möglichkeit, dass Fischart neben dem *Gargantua* einen »zweiten fremden Text« übertragen oder dass er eine »ganz schwache Übersetzung« geliefert habe, womit Zymner eine allzu wortreiche und darum unpräzise Übersetzung meint. Nachdem er diese Alternativen allesamt – ohne dafür im Detail hinreichende Begründungen zu präsentieren – als unzutreffend ausgeschlossen hat, folgert er, es müsse sich bei dem, was den Textumfang der *Geschichtklitterung* so sehr vergrößere, um »Fischarts eigene Erweiterungen und Zusätze« handeln. So ausdrücklich auch Rathmann 2002, 112: »Zwar wird der französische Text übersetzt, doch führt die *Geschichtklitterung* von Rabelais' Text noch viel weiter weg, als Übersetzungen literarischer Vorlagen das ohnehin tun. Die frühe Fischart-Philologie hat herausgefunden, daß Fischart den *Gargantua* tatsächlich Wort für Wort überträgt, die Romanhandlung jedoch immer wieder unterbricht, um Wörter und Sätze einzufügen – mal zehn, mal zwanzig, mal hunderte, den französischen Satz schließlich aber exakt an der Stelle weiterzuführen, an der er ihn verlassen hat, was während des Lesevorgangs ohne Bleistift und Zettelkasten jedoch nicht festzuhalten ist.«

wenigen Ausnahmen jeden einzelnen Satz von Rabelais übersetzt, diesen Text aber mit eigenen Zusätzen unterschiedlicher Länge versehen, die teils mitten im Satz die Narration von Rabelais durchbrechen. Besonders deutlich wird diese Charakterisierung von Tobias Bulang formuliert, der diese Dichotomie von Übersetzung und Ergänzung in seiner Monografie wie folgt darstellt:

> Fischarts *Geschichtklitterung* enthält unter anderem eine vollständige Übersetzung des Gargantua von François Rabelais. Bis auf wenige Ausnahmen wurde jeder Satz des Buches von Fischart übersetzt, wobei er seine Vorlage immer wieder öffnete und mit weiterem Material ergänzte.[243]

Den spezifischen Effekt dieser Kombination von Übersetzung und gleichzeitiger Ergänzung sieht Bulang darin, dass damit die Entscheidungen für eine der Alternativen unterlaufen werde, vor die sich literarisches Übersetzen normalerweise gestellt sehe: Entweder, man präsentiere eine wortgetreue Wiedergabe bei gleichzeitiger Verfremdung der eigenen kulturellen und sprachlichen Prägung oder aber es erfolge eine Einbürgerung fremdsprachlicher Formen und Inhalte, die ihrerseits den Prätext verfremde.[244] Indem die *Geschichtklitterung* eine präzise Übersetzung mit erläuternden Ergänzungen verbinde, könne sie hingegen beides in gleichem Maß bieten.[245]

Hier stellt sich die Frage, ob die einfache Unterscheidung zwischen übersetztem und ergänztem Text mit Blick auf die *Geschichtklitterung* tatsächlich so problemlos getroffen werden kann, wie dies suggeriert wird. Untersucht man den Text nicht nur auf der Ebene ganzer Abschnitte, sondern auf der Ebene des einzelnen Teilsatzes, so ergeben sich aus dieser strikten Dichotomie größere Herausforderungen. Dies zeigt sich in der – im Herbst 2022 noch nicht erschienenen – zweisprachigen Anthologie Rabelais–Fischart, die von einer Forschungsgruppe um Tobias Bulang und Elsa Kammerer erarbeitet wurde.[246] Darin werden die Gargantua-Ausgabe von 1573 und die erste Ausgabe der *Geschichtschrift* von 1575 in einer synoptischen

---

243 Bulang 2011a, 342, der sich mit dieser Aussage auf Hauffen 1921, 187 und Weinberg 1986, 11–23 beruft.

244 Implizit bezieht sich Bulang damit auf Schleiermachers Dichotomie von einbürgernder und verfremdender Übersetzung (siehe S. 56, Anm. 126), die aus der Perspektive eines historisch klar verorteten Übersetzungsbegriffs formuliert wurde.

245 Bulang 2011a, 342.

246 Ich beziehe mich auf das unpublizierte Manuskript von Bulang, Kammerer, Kellner, u. a. 2021. Eine ausführliche Vorstellung des im Herbst 2022 noch nicht publizierten Projekts bietet Kammerer 2020.

Ausgabe nebeneinander abgedruckt. Ziel der Anthologie ist es, die Tendenzen von Fischarts Übersetzung des Gargantua ins Deutsche exemplarisch abzubilden. Dazu folgt das Projekt dem Konzept, den französischen und den deutschen Text in einer synoptischen Ausgabe möglichst zeilengetreu nebeneinander abzudrucken. Ferner wird im deutschsprachigen Text zwischen übersetzten Passagen mit einer direkten Entsprechung in der Vorlage und sogenannten Ergänzungen Fischarts unterschieden, was im Druck durch zwei unterschiedliche Grauwerte zur Textauszeichnung markiert wird.[247] Die Zuordnung des einzelnen Worts zu einer dieser beiden dichotomischen Kategorien (übersetzt vs. ergänzt) bringt jedoch einige Herausforderungen mit sich, insofern eine solche Zuordnung in vielen Fällen notwendigerweise willkürlich sein muss. Die Schwierigkeit zeigt sich etwa bei der Wiedergabe des französischen Gliedsatzes »toutefois pas demourer là ne faut« (Garg 1573, 4), der sich im *Prologue de l'Autheur* findet[248] und in der *Geschichtschrift* durch eine wesentlich längere deutschsprachige Version wiedergegeben wird: »můß man darum nicht an demſelben allein kleben und ſchweben/ harren und verstarren/« (Gsch 1575, A5r).[249] Dem französischen Verb *demourer* entsprechen in der deutschsprachigen Fassung vier Infinitive, die an einer äquivalenten grammatischen Position stehen. Aus der Vorgabe, übersetzte und ergänzte Abschnitte typografisch unterschiedlich auszuzeichnen, ergibt sich der Zwang zu einer eindeutigen Verortung eines jeden Worts in dieser Dichotomie. Zusätzlich wird unterstellt, dass jedem Element des Ausgangstexts genau ein Element im Zieltext entsprechen sollte. Es ist also konzeptionell nicht möglich, alle vier Infinitive als ungefähre Entsprechungen des französischen Worts auszuzeichnen; vielmehr muss ein Verb als Übersetzung, die anderen drei hingegen als Ergänzung markiert werden.

Die vier deutschen Wörter stellen zwar keine Synonyme im engeren Sinne dar, sie drücken jedoch im Kontext alle mehr oder weniger dieselbe Denotation der Unbeweglichkeit aus, die auch durch das Verb *demourer* (zu mfrz. *demeurer:* verweilen, bleiben, zögern)[250] erfasst wird. Die Verwendung des Verbs ›schweben‹ ist in erster Linie durch seine Reimbeziehung mit ›kleben‹ begründet; in gleicher Weise stellt aber auch ›verstarren‹ eine Art Echo auf das Wort ›harren‹ dar. Eine rationale Begründung zu formulieren, warum ein bestimmtes Wort als Über-

247 Kammerer 2020, 344: »Les blancs (essentiellement du côté français, donc) font immédiatement apparaître les entrelardements fischartiens, de même que l'adoption d'une graphie en grisé qui signale plus finement lesdits ajouts«.
248 Um die Schwierigkeiten dieses Vorgehens zu illustrieren, wähle ich mit Absicht ein Beispiel aus jenem Abschnitt, an dessen Bearbeitung ich – zusammen mit Sina Dell'Anno und Bernd Renner – selbst beteiligt war, vgl. das unpublizierte Manuskript: Dell'Anno, Renner und Trösch 2021, 1,46–60.
249 Vgl. Dell'Anno, Renner und Trösch 2021, 1,53 (Z. 280–282).
250 Wartburg 1928, 3,38–39 (s. v. demorari).

setzung zu kategorisieren sei, während die anderen als Ergänzungen gewertet werden, ist fast unmöglich. Letztlich beruht die Einordnung des letzten Worts als Übersetzung auf einem weitgehend willkürlichen Urteil bei der Textherstellung.[251] Die Anwendung der Dichotomie von Übersetzung und Erweiterung führt zu Verwerfungen. Die Passage ließe sich auch anders deuten, wenn die Aufzählung als Ganzes nicht als eine Kombination von einer Übersetzung und einer nachträglichen Erweiterung konzeptualisiert wird, sondern als ein genuines Produkt des Übersetzungsprozesses: Statt, wie üblich, eine Selektion aus dem Paradigma der möglichen Übersetzungsvarianten vorzunehmen und nur eine einzige Formulierung in den endgültigen Text aufzunehmen, werden in der deutschsprachigen Version des Texts alle Varianten gleichwertig ins Syntagma integriert.[252]

Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich auch, wenn in einer Reihe von Varianten keine als äquivalente semantische Wiedergabe des französischen Texts erscheint, weil z. B. nur eine metonymische Verbindung vorhanden ist. In einem solchen Fall wäre, streng genommen, kein einziges Wort als direkte Übersetzung auszuzeichnen. Dies hinterließe jedoch den falschen Eindruck, die französischen Wörter seien gänzlich unübersetzt geblieben und hätten keine Entsprechung im deutschen Text. Auch dies wäre angesichts der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den Adjektiven im französischen und im deutschen Text irreführend. Es wird deutlich: Die dichotomische Unterscheidung zwischen Übersetzung und Erweiterung führt in eine Aporie. Die Kategorien, mit denen die Veränderungen im Text beschrieben werden, die durch das Übersetzungsverfahren produziert werden, benötigen eine größere Trennschärfe. Zwischen genuinen Erweiterungen aus Johann Fischarts Feder einerseits und reinen Übersetzungen andererseits kann in der *Geschichtklitterung* nicht unterschieden werden. Der gesamte Text ist durch die Übersetzungskonstellation geprägt, aber kaum ein Satz darin ist ausschließlich Übersetzung.

---

251 Die Entscheidung, in der synoptischen Ausgabe (Dell'Anno, Renner und Trösch 2021, 1,53) ›verstarren‹ durch Schwarzdruck als Übersetzung auszuzeichnen, erklärt sich denn genauso sehr durch seine semantische Nähe zum französischen Wort (wobei man dafür argumentieren könnte, dass ›harren‹ der Bedeutung von *demourer* noch näher liegt) wie durch seine Letztstellung in der Liste, die eine Hervorhebung aus rein grafischen Gründen nahelegt.

252 Es gibt tatsächlich Fälle, in denen das Argument, gemäß welchem alle Wörter in einer Liste gleichermaßen als Übersetzung zu charakterisieren seien, Niederschlag in der Textpräsentation der *Anthologie Rabelais-Fischart* gefunden haben. Dies gilt insbesondere dann, wenn wie so oft keines der deutschsprachigen Wörter ein perfektes Äquivalent zum französischen Wort darstellt und die verschiedenen Aspekte des französischen Worts – Denotation, Konnotation, Lautgestalt etc. – sich darum im Übersetzungsprozess auf verschiedene deutsche Wörter verteilen. Die Aufblähung des Texts wäre in diesem Fall dann nicht als das Produkt einer nachträglichen Erweiterung zu erklären, sondern als Resultat eines Übersetzungsprozesses, der noch nicht zu seinem Ende gelangt ist.

Zur Beschreibung des Verhältnisses von *Gargantua* und *Geschichtklitterung* sowie des Transformations- und Bearbeitungsprozesses hat die Fischartforschung der letzten sechzig Jahren eine Reihe von metaphorischen Charakterisierungen hervorgebracht, die immer wieder aufs Neue aufgegriffen wurden. Zwar erlauben es diese Metaphern, den Mangel an angemessener und präziser Terminologie für die Beschreibung der intertextuellen Verhältnisse der *Geschichtklitterung* zu kompensieren. Ihre Unschärfe ist problematisch, denn sie bringen Implikationen mit sich, die der Rekonstruktion der Transformationsprozesse nicht dienlich sind. Die Metaphern mögen daher zu einer ersten intuitiven Erfassung der Verhältnisse dienen, können eine terminologisch präzise Rekonstruktion der einzelnen Verfahren aber nicht ersetzen. Es folgt daher eine kleine kritische Metaphorologie der beiden wichtigsten übertragenen Redeweisen, die zur Darstellung der übersetzerischen Konstellation verwendet wurden: jene vom ›Gerüst‹ und vom ›Kristallisationskern‹.

Die Metapher des Gerüsts, die zur Charakterisierung der formalen Struktur der *Geschichtklitterung* dient, ist mit der problematischen dichotomischen Einteilung des Texts in Übersetzung und Ergänzung eng verbunden. Sie findet sich zum ersten Mal bei Seitz und hat seither eine erstaunliche Konjunktur erlebt:

> Gerüst ist der Rabelaissche Text in dem Sinne, als nur er es ist, der eine Romanhandlung konstituiert. Nur in ihm gibt es kontinuierlich vorgeführtes Geschehen, gibt es Personen mit deutlich und relativ individuell gezeichneten Charakteren. Daran ändert Fischart nichts. […] Seine Erweiterungen bestehen in einer fast unüberschaubaren Masse irgendwie bearbeiteten sprachlichen Materials, einer schier unendlichen Fülle von Wörtern, Wortzusammensetzungen und natürlich auch syntaktischen Gebilden.[253]

Die Metapher des Gerüsts, so wie Seitz sie einsetzt, erweitert die zunächst rein formale Dichotomie von Übersetzung und Ergänzung um die Zuweisung unterschiedlicher Funktionen an diese Textpassagen. Nach dieser Interpretation wird das narrative Syntagma der *Geschichtklitterung* ausschließlich durch die übersetzten Passagen portiert. Die Zusätze hingegen seien sekundär und ausschließlich paradigmatischer Art. Sie setzten sich auf die bereits vorhandene Struktur des Texts obendrauf.[254] An diese Konstellation schließen sich teils Vorstellungen eines meist negativ konnotierten parasitären Wucherns an.[255] Die Sprechweise vom Gerüst impliziert eine klare Unterscheidung zwischen einer den Text syntagmatisch glie-

253 Seitz 1974, 19.

254 Vgl. J.-D. Müller 1994a, 79: »Fischart benutzt Rabelais' Text als Gerüst, das zwar in der Übersetzung weitgehend erhalten bleibt, an das aber an jeder Stelle neue Argumente, Bilder, Zitat- und Exempla-Reihen gehängt werden können.«

255 Weinberg 1986, 191.

dernden Tiefenstruktur, die vollumfänglich durch die Übersetzung des *Gargantua* in die *Geschichtklitterung* eingegangen ist, und einer artifiziellen, sprachartistischen Textoberfläche, welche sich in den verschiedenen Ergänzungen und Zusätzen zeigt und welche die genuine sprachschöpferische Eigenleistung ›Fischarts‹ darstellt, der hier als Autor und nicht als Übersetzer verstanden wird.[256] Die Gerüstmetapher wird argumentativ auch dazu eingesetzt, hervorzuheben, wie stark das durch das Übersetzen in den Text eingegangene Narrativ in der *Geschichtklitterung* an Bedeutung verloren hat. So spricht Leonardi davon, eine von ihr zitierte Textstelle zeige, dass »der Prätext von Rabelais nicht mehr als ein Gerüst ist, in das Fischart seine Erweiterungen« einsetze.[257] Bachorski schließlich, der Fischart als Übersetzer charakterisiert, der »unbedingt auf fremde Vorgaben angewiesen ist, um darauf seine eigenen Reflexionen blühen und wuchern zu lassen«, greift die Gerüstmetapher von Seitz ebenfalls auf und entdeckt darin einen Begriff mit dekonstruktivem Potenzial, da das Gerüst es erlaube, dass auf dessen Grundlage »weiterassoziiert« werden könne; zugleich sei es möglich, dass das Gerüst selbst »bisweilen aber auch rücksichtslos demontiert« werde.[258]

Zugleich wird mit der Gerüstmetapher angedeutet, dass die einzelnen Zusätze in ihrer Disparität kein (geschlossenes) Textganzes zu bilden vermögen und es dafür einer externen Struktur bedarf, die von einem anderen Text ausgeliehen werden muss. Die Narration, die im Übersetzungsprozess erhalten bleibt, wäre dann folglich das Einzige, was zwischen den einzelnen Elementen der paradigmatischen Anhäufung der *Geschichtklitterung* durch Kontiguität eine syntagmatische Sequenz zu begründen vermag. Das weitgehende Fehlen des narrativen Syntagmas erhellt, warum man bei der *Geschichtklitterung* nicht von einer Adaptation im klassischen Sinne sprechen kann; denn der Fokus liegt gerade nicht auf dem Nacherzählen der Geschichte von den Riesen, sondern in der kreativen Spracharbeit.

Einer vergleichbaren Metaphorik bedient sich auch Sommerhalder, um das Verhältnis der beiden Texte und die transformativen Prozesse, die dazwischenliegen, konzeptionell zu fassen. Dabei kommt Sommerhalder zu einer differenzierten Position, welche die *Geschichtklitterung* weder als Übersetzung noch als Paraphrase fassen soll. In diesem Sinne charakterisiert Sommerhalder Fischarts Übersetzungstechnik als ein Verfahren, das sich nicht in das klassische Spektrum von wörtlicher

---

256 Hier liegen konzeptionelle Bezüge von Lesarten der *Geschichtklitterung* nahe, die in dieser Exposition sprachartifizieller Exzeptionalität Züge des Manierismus angelegt sehen: Hocke 1959, 40, 229; Mühlemann 1972; Zymner 1995; Schulz 2012, 14–15; dagegen: Bulang 2012.

257 Leonardi 2011, 270. Ähnlich auch Zymner 1995, 100: Es sei festzuhalten, »daß Rabelais' ›Gargantua‹ im engen Sinne in der Übertragung Fischarts lediglich als grobes Gerüst im Ablauf des Textes dient«; ebenso Krickl 2011, 57.

258 Beide Zitate aus Bachorski 2006, 362.

und freier Übersetzung einordnen lasse; vielmehr handle es sich bei seiner Technik »um eine dritte und andere«.[259] Sommerhalder nimmt keine präzise Rekonstruktion dieser Verfahren vor, charakterisiert den Prozess aber in übertragener Weise. Zentral dabei ist die Metapher der Kristallisationskerne.[260] Dieser Metapher liegt die These zugrunde, dass einzelne Wörter und Sätze des französischen Texts für Fischart eine Art Katalysator darstellen, die assoziative und sprachspielerische Prozesse hervorrufen, die sich im Text um den jeweiligen Fremdkörper herum bilden:

> [W]ir haben in Rabelais' erstem ›Gargantua‹-Kapitel nichts anderes als einen Katalysator zu sehen, der Fischarts Welt beunruhigt und die Kristallisation von Stoffen auslöst, die überbereit zur Gestaltung waren. Die ganze Struktur von Fischarts Werk zeigt, daß ihm Rabelais die Kristallisationskerne lieferte, an die die Fülle seines eigenen Stoffes anschließen konnte; dann aber wurden diese Kerne völlig umschlossen und überwuchert.[261]

Das Einbringen von Kristallisationskernen vermag es, den physikalischen Vorgang der Kristallisation eines Stoffes in einer übersättigten Lösung leichter einzuleiten, da die Atome innerhalb dieses Kerns bereits in einer geometrischen Kristallstruktur angeordnet sind, sodass sich weitere Teilchen daran ausrichten können. Der Kristallisationskern wirkt daher als Katalysator, insofern die Energie nicht aufgebracht werden muss, die ansonsten für eine erste spontane Erstausrichtung der Atome benötigt würde. Überträgt man diese Konstellation auf die Arbeit am Text, so ergeben sich daraus die folgenden Implikationen: Entspricht der wesentliche Prozess in Fischarts Schaffen der ›Kristallisation‹, so läuft dieser Prozess zunächst von der französischen Vorlage autonom ab. Tatsächlich tendiert Sommerhalder dazu, die Arbeit an der Sprache und am Text in der *Geschichtklitterung* als einen unkontrollierten Sprachrausch aufzufassen. Die sprachlichen Elemente, die Fischart aus der französischen Vorlage entnimmt, haben in diesem Modell die Rolle, den kreativen Mechanismus in Gang zu setzen. Sie dienen als initiales Material, von dem alle weiteren assoziativen Prozesse ausgehen können. Führt man die Analogie, die in der Metapher angelegt ist, zu Ende, so ist es die interne Struktur dieser übernommenen Kristallisationskerne, die vorgibt, nach welchen strukturellen Gesetzmäßigkeiten sich weitere neue Elemente an diesen Kern anschließen können. Sommerhalders Beschreibung der Verhältnisse wurde, inklusive der zugehörigen

---

259 Sommerhalder 1969, 74.

260 An anderer Stelle spricht Sommerhalder auch von »Kondensationskernen [statt: Kristallisationskernen, J. T.] in einer übersättigten Lösung«; dies aber ist ein Metapherngebrauch, der innerhalb der Physik unsinnig ist, insofern Kondensation als Übergang vom gasförmigen in den flüssigen Aggregatzustand definiert ist, vgl. Sommerhalder 1969, 72; unkritisch übernommen von Krickl 2011.

261 Sommerhalder 1969, 73–74.

Metapher, an einer Stelle von Bachorski übernommen.[262] Trotz der eklatanten begrifflichen Unschärfe umfasst das Modell, das in der Kristallisationskern-Metapher[263] enthalten ist, verschiedene Aspekte, die mit der Theorie des wilden Übersetzens korrelieren. Dazu gehört erstens die Aufgabe der vollkommenen Treue gegenüber dem Original der Übersetzung. Die Vorlage wird zur Quelle einer ersten Inspiration, wobei die sich daraus ergebenden assoziativen Übersetzungen in gänzlich andere Richtungen führen können. Als Kristallisationskerne verlieren die fremden Textelemente ihre kontextuelle Verankerung und damit auch weitgehend ihre Funktion innerhalb des vorherigen Texts. Sie regen eine Literaturproduktion an, die sich von der Vorlage emanzipiert. Wie beim wilden Übersetzen andere Äquivalenzen als jene des Denotats primär werden können, so nimmt dieses Modell Abstand von einer ausschließlichen Zentrierung des Transformationsprozesses auf die Sinndimension. Das assoziative Wuchern, das von jenen sprachlichen Kristallisationskernen ausgeht, ist weitaus stärker durch dessen interne Struktur geprägt als durch eine Äquivalenz der semantischen Denotationen. Gerade in Sommerhalders Beschreibungen spielen in diesem Prozess formale und materiale Aspekte der Sprache eine zentrale Rolle:

> Fischart vertraut sich in Gedanken an Rabelais' Sprache seiner eigenen, deutschen und Fischartschen Sprache, ihren Metaphern, Klängen und Rhythmen an und läßt sich von ihr forttragen.[264]

Gegen die etwas naive Idee eines inspirierten Sprachrausches, der das Autorsubjekt mit sich reißt, gilt es zu zeigen, wie diese Effekte durch die gezielte Anwendung ein-

---

262 Bachorski 2006, 363: »Insofern ist die *Geschichtklitterung* des Elloposcleros sicher auch Übersetzung von Rabelais' *Gargantua*, und doch ist sie weit mehr, wenn sie Wörter und Geschichte, Ideologeme und Strukturen nur als Kristallisationskerne nimmt, um die sich neue Assoziationen […] anlagern«. Eine vergleichbare Metapher verwendete auch Schulz 2018, 145, der auf den Begriff der Übersetzung mit Blick auf die *Geschichtklitterung* weitgehend verzichtete und die Rolle, die der *Gargantua* für diesen Text gespielt habe, als »Sprungbrett« charakterisiert hat.

263 Warning 2011, 25 wendet dieselbe Metapher bereits auf die *copia verborum* der Listen und Reihungen bei François Rabelais an, die er als Kristallisationskerne für dessen Erzählen bezeichnet: »Mein eigener Vorschlag setzt auch bei diesen Wiederholungen an, nimmt aber die Listen nicht als Ort äußerster Auszehrung, sondern gerade umgekehrt als Kristallisationskerne Rabelais'schen Erzählens […] Sein Ausgangspunkt sind imaginäre Bedeutungen, die sich der Volkssprache ankristallisieren beziehungsweise aus ihr entbunden, freigesetzt werden können. Die Listen laufen nicht auf einen Oberbegriff zu, sie gehorchen keiner Identitätslogik, sondern sie differenzieren eine imaginäre Bedeutung, stehen im Zeichen differenzieller Wiederholung.« Treffen Warnings und Sommerhalders Beschreibungen beide zu, dann übernimmt Fischart letztlich das Verfahren des Rabelais (*imitatio*) und vollzieht es gleichsam in zweiter Potenz.

264 Sommerhalder 1969, 73–74.

zelner Verfahren zustande kommen.[265] Auch ist die Metaphorik der Kristallisation, die auf Erkenntnissen der modernen Naturwissenschaften aufbaut, anachronistisch und entzieht sich darum einer Einordnung in eine zeitgenössische historische Terminologie. Eine solche Verortung ist aber unerlässlich, um das Verhältnis von *Geschichtklitterung* und *Gargantua* präzise zu fassen.

An dieser Stelle ist es geboten, sich die Problematik zu vergegenwärtigen, die entsteht, wenn in ahistorischer Weise ein unreflektierter moderner Übersetzungsbegriff auf die *Geschichtklitterung* angewendet wird. Die »Stereotypen der Genieästhetik« wurden, was die allgemeine poetische Bewertung der literarischen Produktion Fischarts betrifft, bereits von anderen zurückgewiesen.[266] Dies gilt allerdings – das dürfte deutlich geworden sein – bislang noch kaum für die Frage der Übersetzung, die mit wenigen Ausnahmen weiterhin von der durch die Genieästhetik entscheidend geprägten Unterscheidung von Original und Übersetzung ausgeht. Wohin es führen kann, wenn ein konventioneller Übersetzungsbegriff unreflektiert auf Fischarts *Geschichtklitterung* angewendet wird, zeigt sich unter anderem in einem kurzen Aufsatz von Kurt Baldinger, der untersucht, wie die Einträge in Rabelais' Spielekatalog in der *Geschichtklitterung* übersetzt wurden.[267] Dabei kommt Baldinger zum Schluss, Fischart habe die meisten Spiele in der Liste angesichts seiner »mangelhaften Französischkenntnisse« vermutlich überhaupt nicht gekannt.[268] Durch den ganzen Text zieht sich eine implizite und kaum reflektierte Unterscheidung von richtiger und falscher Übersetzung, wobei richtig in diesem

---

265 Dass insbesondere die Wortspiele Fischarts »hochartifiziell« sind und auf vielfältige Weise auf diverse Wissensdiskurse des 16. Jahrhunderts anspielen, ist in der rezenten Fischart-Forschung unbestritten (Bulang 2019b, 503). Zugleich scheint es für die Analyse dieses Verfahrens nicht ausreichend zu sein, nur wissenspoetologisch das Anspielungspotenzial einzelner Wörter und Abschnitte zu rekonstruieren, solange die Verfahren ihrer Hervorbringung nicht analysiert sind.

266 Bulang 2008, 92.

267 Baldinger 1991. Insofern Baldinger als Rabelais-Experte und Herausgeber eines etymologischen Wörterbuchs zu Rabelais' Sprache (Baldinger 2002) ein ausgeprägtes Bewusstsein für diachrone Bedeutungsveränderungen gehabt haben musste, ist seine mangelnde Differenziertheit bezüglich der Historizität der Übersetzungspraxis bemerkenswert.

268 Baldinger 1991, 322. In seiner vernichtenden Einschätzung der Französischkenntnisse des empirischen Autors und Übersetzers Johann Fischart beruft sich der Romanist Baldinger auf Sainéan 1930, 66, der von Fischarts »connaissance absolument insuffisante du français« spricht. Sainéan, der Fischart in der nationalistischen Perspektive der Germanistik des frühen 20. Jahrhunderts zur Kenntnis nimmt, verweist jedoch auch darauf, dass technische Hilfsmittel wie Wörterbücher und Grammatiken zu Fischarts Zeiten nicht existierten: »Moins heureux sous ce rapport qu'Urquhart, qui trouvera un siècle plus tard dans Cotgrave un guide incomparable, Fischart n'avait à sa disposition ni une grammaire ni un lexique dont it pût tirer parti« (Sainéan 1930, 66–67).

Kontext bedeutet, dass sich das Übersetzte auf denselben realweltlichen Referenten beziehen müsse wie die Vorlage. Noch einmal gesteigert zeigen sich die Probleme, die sich aus der Anwendung eines konventionellen Übersetzungsbegriffes auf die *Geschichtklitterung* ergeben, in der Dissertation des Übersetzungswissenschaftlers Bernabei, der am Beispiel von Rabelais' Romanen eine ›originalgetreue‹ Übersetzungsmethode entwickeln will. Dabei bezeichnet er die *Geschichtklitterung* einerseits zwar von Beginn weg als »eigenwillige Nachdichtung[]«[269] zieht den Text dann aber trotzdem für Übersetzungsvergleiche heran, wobei er kaum überraschend nur Versehen und Fehler zu entdecken vermag.[270]

Besonders drastisch zeigen sich die Konsequenzen der Anwendung eines ungenügend historisierten Übersetzungsbegriffs in Florence Weinbergs *Gargantua in a Convex Mirror.* Deren Studie, die sich in ihrem komparativen Ansatz als innovativ und in vielen Einzelanalysen als erkenntnisreich erweist, krankt daran, dass Weinberg zum Verhältnis von Original und Übersetzung gleich von Beginn weg konventionelle Ansichten an den Text heranträgt, ohne diese zu reflektieren. Dadurch kommt sie zu einem vernichtenden Urteil über die *Geschichtklitterung*, das von weitgehendem Unverständnis für den deutschen Text zeugt.[271] So beginnt Weinberg die Einleitung in ihr Buch mit der Feststellung, dass zwar gemäß den meisten Auto-

269 Bernabei 2014, 58.

270 Bernabei 2014, 234–304 disqualifiziert sich in seiner Dissertation allerdings in diversen Punkten selbst. So schreibt er: »Gerade noch zu Lebzeiten von François Rabelais (1483–1553) überträgt Johann Fischart den ›Gargantua‹ unter dem Titel ›Affentheuerlich [dazu Bernabeis Fußnote: »Heutige Schreibweise: ›abenteuerlich‹«, J. T.] Naupengeheurliche Geschichtklitterung‹ (1552)«. (Bernabei 2014, 72) Die Jahreszahl der angeblichen Erstveröffentlichung 1552 stammt vermutlich aus Steinsiecks Nachwort zu Hausmanns Rabelais-Übersetzung bei Reclam (Rabelais 1992, 482); eine fehlerhafte Angabe, »die trotz mehrfacher Entkräftung (schon im 18. Jahrhundert)« ihren Weg in jenes Nachwort gefunden hat. (Seelbach 2000a, 482) Daneben zitiert Bernabei die *Geschichtklitterung* nach einem obskuren DDR-Nachdruck einer sprachlich modernisierten Textausgabe mit dem Titel »Die löblichen Umständ und ergötzlichen Abenteuer des Gurgelritters Gargantua« (Schaeffer 1959) als »rezente Fischart-Ausgabe« (Bernabei 2014, 73). Einen überzeugenderen Vergleich unterschiedlicher Wiedergaben von Wortspielen im *Gargantua* stellt Zimmer 1981, 22–55 an, insofern dieser seine Bewertung der Übersetzungsvarianten begründet, indem er das jeweils angewendete Übersetzungsverfahren rekonstruiert. Zur Rabelais-Rezeption im deutschsprachigen Raum, vgl. auch Schübler 1992, 116, der Johann Fischarts *Geschichtklitterung* als Beispiel einer »produktiven Rabelais-Rezeption« deutet und ebenfalls ein vergleichendes ›Resümee‹ der diversen Rabelais-Übersetzungen erstellt, die *Geschichtklitterung* davon aber ausnimmt (269–297).

271 Während Rabelais bei Weinberg als humanistisch-fortschrittlicher und humorvoller Menschenfreund erscheint, ist Fischart bei ihr ein engstirniger und jähzorniger Moralist mit fragwürdigen Ansichten, dem es kaum gelingt, einen kohärenten eigenen Gedanken zu formulieren. Gewisse von Weinbergs Empfindlichkeiten, die sich in moralisierenden Invektiven äußern, insbesondere bezüglich Fischarts Antisemitismus und seinen Ansichten zur Hexenverfolgung sind aus einer

ritäten der ›Rezeptionstheorie‹ kein Rezeptionsvorgang jemals ›fragwürdig‹ sein könne – was damit genau gemeint ist, bleibt offen –, dass man aber im Spezialfall der Übersetzung von fragwürdigen Fällen sprechen könne.[272] So sei jede Übersetzung (wie auch jede Rezeption) eine Interpretation des Originals und damit offen für eine qualitative Untersuchung, da man sonst nicht entscheiden könne, ob ein Übersetzer das Original glaubwürdig in seine eigene Literatur und Kultur übertragen habe:

> Reception depends upon the sensitivity, knowledge and purposes of the receiver, and, if it is a translation that goes beyond mere adaptational changes into another language and deliberately distorts or undercuts the original text, then, in my opinion, it can rightly be called questionable.[273]

Indem Weinberg die *Geschichtklitterung* ohne weitere Überlegung als Übersetzung identifiziert und ihren eigenen Maßstab einer richtigen Übersetzung darauf anwendet, der implizit stark von genieästhetischen Unterscheidungen von Original und Nachdichtung und einer untergeordneten Rolle des Übersetzers geprägt ist, ist ihr Urteil über diesen Text bereits gefällt. Dass die *Geschichtklitterung* diese Entstellung des fremden Texts zum Bestandteil ihrer Verfahrensweise erklärt, nimmt Weinberg zwar zur Kenntnis. Diese poetologischen Aussagen werden aber weder ernst genommen noch bemüht sich Weinberg über einen oberflächlichen Verweis auf rhetorische Konzepte wie *inventio* und *imitatio* hinaus um eine historische Begriffsbildung zur Übersetzung.[274] Und so ist Weinbergs Fazit zum Ende ihrer Studie eindeutig: Fischarts Text sei formlos, außer wenn er sich in seiner Übersetzung eng an Rabelais halte. Die Abschweifungen, die obsessive Verwendung skatologischen Vokabulars, selbst die Neologismen könnten nicht für sich allein bestehen, sondern stellten ein parasitäres Wachstum auf einem originalen Text dar, von deren Energie und Bedeutung sie zehrten.[275] Zum Schluss ihres Buches nimmt Weinberg ihre

---

engagierten Haltung heraus verständlich, behindern jedoch die kritische Rekonstruktion des literarischen Textes.

272 Weinberg 1986, ix: »Can a literary reception be questionable? According to most authorities on reception theory, no reception can, by definition be considered so, but translation, while obviously a species of reception, presents special problems, and can, I believe, legitimately be considered ›questionable‹.« Bereits Weinberg 1982, 23 bezeichnet die *Geschichtklitterung* als »a questionable reception of Gargantua« ohne diesen Begriff terminologisch zu bestimmen.

273 Weinberg 1986, ix.

274 Weinberg 1986, ix.

275 Weinberg 1986, 191: »His divagations, his obsessive anal scatology and his neologisms cannot stand on their own, but exist as parasitical growths upon an original text whose energy ad meaning they sap. […] Not all of the Geschichtklitterung is formless, not while Fischart follows Rabelais closely«.

eigene Ausgangsfrage nach der fragwürdigen Rezeption auf und beantwortet diese unmissverständlich:

> Yes, since Fischart committed the gravest error of translation: remaining (on the whole) true to the letter, while betraying the spirit.[276]

Eine stärker historisierte Interpretation der *Geschichtklitterung* in ihrem Verhältnis zum französischen Prätext hat der Übersetzungstheoretiker Hans Vermeer im Rahmen seiner mehrbändig angelegten Skizze der Geschichte der Übersetzungstheorie und -praxis entwickelt.[277] Vermeer sieht im Übersetzungsverfahren der *Geschichtklitterung* eine Wiederaufnahme der sogenannten ›kommentierenden Übersetzung‹, die in grotesker Weise übertrieben werde.[278] Diese Praxis der Kommentierung der Texte »im Zuge ihrer Übersetzung«, die Vermeer als ›mittelalterlich‹ bezeichnet, habe in der Frühen Neuzeit weiterbestanden[279] und führe dazu, dass Kommentare nicht selten ohne jegliche Markierung direkt in das Translat integriert werden.[280] Dies geschehe teils zur Explikation kultureller Eigenheiten, teils zur Korrektur von im Text wahrgenommenen Unwahrheiten.[281] Dabei sei das Anschwellen eines Texts durch ausführliche Kommentierung, aber auch seine punktuelle Kürzung keine Seltenheit[282] und habe in der zeitgenössischen Wahrnehmung auch

276 Weinberg 1986, 191. Genauso problematisch wie die Anwendung eines neuzeitlichen Übersetzungsbegriffs auf die *Geschichtklitterung* sind Versuche, diesen Text aufgrund seiner formalen Charakteristiken zu einem ›modernen‹ Text zu erklären; vgl. etwa Rassiller 2008, 283, der den ›protomodernen‹ Code der Geschichtklitterung entschlüsseln wollte, weil darin mit »Virtualität, Komplexität und Selbstreferenz [...] Konzepte poetologisch im Text umgesetzt« würden, die moderne Schreibweisen vorwegnähmen.

277 Vermeer, einer der Begründer der Skopostheorie, versucht in mehreren Bänden, eine Geschichte der Übersetzung und des Nachdenkens darüber zu schreiben – von Babylon bis in die Frühe Neuzeit (Vermeer 2000). Zwei Bände beschäftigen sich mit der Übersetzung in Renaissance und Humanismus (15./16. Jahrhundert); neben einem ausführlichen Überblick werden darin die Übersetzungspraktiken nach einzelnen europäischen Ländern gesondert dargestellt. Johann Fischart sind 20 Seiten gewidmet, womit ihm im Verhältnis zu anderen Figuren ungewöhnlich viel Platz eingeräumt wird. Zum Vergleich: Johannes Reuchlin, immerhin »der erste Gräzist und Hebraist im deutschen Sprachraum«, wird nur mit knapp drei Seiten bedacht. Vermeer 2000, 2,589

278 Vermeer 2000, 1,671.

279 Vermeer 2000, 1,24.

280 Vermeer 2000, 1,26.

281 Vermeer 2000, 1,37–38: »[A]uch der Renaissance-Übersetzer sucht also vielfach noch *die* Wahrheit im Ausgangstext und sie mehr als die Oberflächenstruktur des letzteren zu erhalten, und er kommentiert, ergänzt und kürzt – kurz: aktualisiert – daher seinen Ausgangstext auf *die* Wahrheit hin, während er ihn kopiert bzw. übersetzt«.

282 Vermeer 2000, 1,31.

keinen Verstoß gegen die Übersetzertreue dargestellt.[283] Die Exzeptionalität[284] der Übersetzungspraxis der *Geschichtklitterung* liege in der Überwindung der *einen* Wahrheit, auf die hin sonst übersetzt werde. Stattdessen werde das kommentierende Übersetzungsprinzip in selbstironischer Übertreibung bis zur Destruktion des Sinnes getrieben:

> Der *Text*sinn wird zerstört, sinnlos, das Verstehen des *Textes* utopisch, aber die Überfülle der Elemente [...] führt zur Quasi-Unendlichkeit potentieller Interpretationen in dieser Welt, in der dann logischerweise auch die Intention Rabelais' enthalten sein muß, womit Fischarts Werk zu Recht eine Übersetzung heißt.[285]

Wenngleich diese Interpretation stark durch Sommerhalders Sprachrauschthese geprägt ist,[286] verdeutlicht Vermeers Reaktion auf diesen Text, wie außergewöhnlich sich die *Geschichtklitterung* im Vergleich zur üblichen Übersetzungspraxis im späten 16. Jahrhundert ausnimmt.

Während Vermeer die *Geschichtklitterung* aus übersetzungshistorischer Perspektive zu fassen versucht, kann eine Historisierung der Beschreibungsterminologie auch vorgenommen werden, indem das textuelle Verhältnis zwischen dem *Gargantua* und der *Geschichtklitterung* im Rahmen der humanistischen Nachahmungspoetik verortet wird.[287] Diese stellt ein begriffliches Instrumentarium zur Verfügung, das ursprünglich der Rhetorik entstammt und das es erlaubt, unterschiedliche Tendenzen intertextueller Bearbeitung terminologisch zu fassen. Im Zentrum steht dabei die Unterscheidung zwischen *interpretari*, *imitari* und *aemulari*.[288] Durch diese drei Begriffe – Übersetzen, Nachahmen und Übertreffen[289] –

283 Vermeer 2000, 1,42.

284 Vermeer 2000, 2:681 »Fischart markiert mit seiner *Geschichtklitterung* für die Translationshistorie in gewisser Weise den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit: Er will, wie es der Tradition entspricht, seine Vorlage übertreffen und sie mittelalterlich sozusagen aktualisieren [...]. Die Anpassung ist bei Fischart zugleich eine Übertreibung – in jeder Hinsicht. [...] Und zur Übertreibung kann der Spott gehören: Fischart verlacht sich und seine Mitmenschen.«

285 Vermeer 2000, 2:682 (Herv. i. O.).

286 In einer längeren Spekulation versucht Vermeer, Fischarts Position zur Sprache mit Walter Benjamins Spracherlösungsutopie zu parallelisieren, vgl. Vermeer 2000, 2,682–686, weil Fischart durch seine Sprachspiele »den Sinn des Translats« zerstöre.

287 Für das Verhältnis von *imitatio* und sinngemäßer Übersetzung ist die Studie von Cave 1979, bes. 54–77 weiterhin grundlegend.

288 Kaminski 2004, 274.

289 Zu diesen zwei Konzepten, die sie direkt der historischen Terminologie entnimmt, stellt Kaminski die Metapher des ›Wiedergebärens‹, die sie der Charakterisierung Jean Pauls entnimmt, im weiteren Verlauf ihrer Lektüre aber auch direkt in der *Geschichtklitterung* nachweist, vgl. Kaminski 2004, 274, 280.

lassen sich literarische Texte in ihrem intertextuellen Verhältnis zu anderen Texten beschreiben, wobei die Begriffsreihe unterschiedliche »Grade fortschreitender Selbstständigkeit eines Textes«[290] von der Textvorlage erfasst. Obgleich die Begriffstrias *interpretari – imitari – aemulari* drei unterschiedliche Arten der Bezugnahme auf einen Prätext bezeichnet, handelt es sich dabei nicht um drei strikt voneinander getrennte Bereiche. Vielmehr ist die »konzeptionelle Unschärfe« dieses Begriffskontinuums entscheidend.[291] Besonders *imitatio auctorum* und *aemulatio* zeichnen sich durch eine implizite Bewertung des Prätexts aus. Der Vorlage wird in aller Regel der kanonische Status eines Klassikers zugewiesen, der diese zur Nachahmung erst würdig macht.[292] Während die *imitatio* mit einer Unterordnung des neuen Texts unter die vorbildhaften sprachlichen und inhaltlichen Eigenschaften der Vorlage einhergeht, zielt die *aemulatio* darauf, diese in der Wiederaufnahme noch zu überbieten. Allerdings herrschen zwischen *imitatio* und *aemulatio* strukturelle Dynamiken, die dazu führen, dass Tendenzen zur Unterordnung unter die Vorlage und zur Überbietung derselben in ihrer Gegenläufigkeit zu einer der zentralen Charakteristiken der frühneuzeitlichen Nachahmungspoetik werden.[293] Eine wetteifernde *aemulatio* kann sich darüber hinaus auch in ein verkehrtes Verhältnis zum Prätext verwandeln, wenn der Überbietungsgestus in eine parodistische Abwertung der sprachlichen und inhaltlichen Qualität der Vorlage umschlägt.[294]

Die *interpretatio* wurde als eine stärker eingeschränkte Variante der *imitatio* definiert.[295] Dabei herrschte ein Kontinuum von strikten Wort-für-Wort-Überset-

---

290 J.-D. Müller 1994a, 64; vgl. auch Hermans 2004a, 1426: »The distinction between translation and imitation (*imitatio*) is based on degrees of freedom, less for the translator, more for the imitator«.

291 Kaminski 2008, 1407; J.-D. Müller 1994a, 64: »Die Reihe *interpretatio – imitatio – aemulatio* bezeichnet Grade fortschreitender Selbständigkeit eines Textes gegenüber einem älteren, kanonischen.« Dabei ist in diesem System eine *interpretatio* (Übersetzung), die darauf abzielt, stärker auch die formalen Momente des anderen Textes zu wahren, von einer *imitatio* kaum zu unterscheiden.

292 J.-D. Müller und Pfisterer 2011, 6: »Bedingung der *aemulatio* ist immer eine anerkannte Autorität, an der man sich misst und welche die Kriterien des Wettstreits definiert.«

293 J.-D. Müller und Pfisterer 2011, 1: »Im Rahmen der Nachahmungspoetik tritt jeder neue Text, jedes neue Kunstwerk nicht nur in die Nachfolge ältere Vorbilder, sondern auch in Wettstreit mit ihnen. Ziel ist es, das Vorbild nicht nur zu erreichen, sondern möglichst zu übertreffen. Der frühneuzeitlichen Ästhetik eignet deshalb ein agonales Prinzip.«

294 Zu dieser destruktiven Form der *aemulatio* vgl. Brockstieger 2018, 183: »Texte des gegnerischen Lagers werden (vorgeblich) nachgeahmt und zugleich verzerrt, zerstückelt oder ins Lächerliche gezogen. Auch solche Verfahrensweisen sind als Formen der Überbietung deutbar: als destruktive *aemulatio*, deren Überbietungsgestus sich nicht in der Anerkennung der sprachlichen wie inhaltlichen Qualität der Vorlage erfüllt, sondern in der Abwertung, De-Autorisierung und Parodie«.

295 Brunner 2020, 43–45 verweist darauf, dass bei John Dryden die *imitatio* als eine Form der Übersetzung verstanden werde und argumentiert mit Einschränkungen dafür, diesen zur Beschreibung der intertextuellen Verhältnisse in der *Geschichtklitterung* zu verwenden.

zungen hin zu lockeren Paraphrasen des fremdsprachigen Texts.[296] Für Poetiken des Humanismus ist mit Blick auf die Übersetzung (*interpretatio*) eine Dreiteilung typisch, die zwischen den beiden Extrempositionen einer wortwörtlichen Übersetzung einerseits und einer uneingeschränkten freien Übersetzung andererseits einen mittleren Weg propagierte, der Treue mit Eleganz kombinieren sollte.[297] Gerade für schwierige Texte wurden jedoch wortwörtliche Übersetzungen empfohlen, weil man glaubte, dadurch werde das Risiko von Fehlern beim Verständnis des Texts während des Übersetzens reduziert; gleichzeitig galten wörtliche Übersetzungen als weniger verständlich.[298]

Wenngleich zwischen der *interpretatio* und der *imitatio* nicht immer deutlich unterschieden wurde,[299] galt das Ausmaß der Verfügungsgewalt über den anderen Text, über die jemand beim Bearbeiten verfügte, als entscheidendes Differenzkriterium:

> It is seen as typical of translation that the inventio and dispositio of the original were not open to the translator, whose diction is constrained by what the text being translated.[300]

In diesem Zusammenhang spricht zum Beispiel du Bellay in seiner *Déffence* (1549) ganz ausdrücklich vom Gesetz der Übersetzung (*la loi du traduire),* das es verbiete, sich bei einer Übersetzung außerhalb der Grenzen des Autors zu bewegen.[301] Diese

---

296 Hermans 2004a, 1421: »It may be useful to distinguish this general idea of imitation from the more specific notion of imitatio as a predominantly (but not exclusively) literary practice. […] All suggest that the imitator, while respectful of the model being imitated, can claim full ownership of the new text, including its inventio and dispositio.«

297 Hermans 2004a, 1422.

298 Hermans 2004a, 1424. Darüber war es bei einer wörtlichen Übersetzung leichter möglich, sich von der autorschaftlichen Verantwortung für den Inhalt des übersetzten Textes zu distanzieren; weshalb wörtliche Übersetzungen insbesondere auch bei Texten zum Einsatz gekommen sind, deren Inhalt in Spannung zu einer herrschenden Lehre stand.

299 Stackelberg 1966, 170 stellt fest, dass in der französischen Renaissance, insbesondere bei den *Rhétoriqueurs*, nicht nur in der literarischen Praxis, sondern auch in der Theorie die »zwischen Übersetzen und Imitatio« teilweise gar kein Unterschied gemacht werde. Selbst du Bellay bezeichnet laut Stackelberg 1966, 172 nur wörtlich-pedantische Übersetzungen als *interpretatio*, während ein präziser, aber selbstständiger Umgang mit einer Textvorlage, wie er etwa sich in Clément Marots Antikenübersetzungen zeige, zum Teil bereits als »Imitatio« gelte.

300 Hermans 2004a, 1426.

301 Bellay 1549, Kap. 5, fol. B2r: »obſeruant la Loy de traduyre, qui eſt n'eſpacier point hors des Limites d'Aucteur«. Vgl. auch Hermans 2004a, 1424: »Both in his Deffence […] and in the dedicatory letter to his French version of Book IV of the Illiad […] Joachim du Bellay spoke of ›laws‹ of translation, which prescribed rendering ›period for period‹, epithet for epithet, proper noun for proper noun,

Einschränkungen bei der Übersetzung sind nach du Bellay so weitgehend, dass die sprachpatriotische Aufgabe, die Zielsprache durch fremde sprachliche Ausdrucksmittel zu bereichern, von einer Übersetzung nicht erfüllt werden könne. Im starren Rahmen der Regeln der Übersetzung verhindern die individuellen Eigenheiten der Sprachen für du Bellay »eine angemessene Wiedergabe der spezifisch poetischen Qualitäten eines Werkes«,[302] denn es sei unmöglich, die *elocutio* in einer Übersetzung mit derselben Anmut wiederzugeben, mit der sie der Autor eingesetzt habe.[303] Deswegen steht du Bellay dem Potenzial der »traduction« hinsichtlich der Vervollkommnung des Französischen kritisch gegenüber.[304] Diese Aufgabe wird in der Folge der *imitatio* übertragen, die größere Freiheiten in der elokutionären Ausgestaltung des Texts bietet. Mit diesem Wechsel von der Übersetzung zur *imitatio* lassen sich die Gesetze der Übersetzung umgehen, ohne sie direkt zu verletzen.

Es spricht vieles dafür, die *Geschichtklitterung* in ihrer Tendenz zur Amplifikation und zur sprachartistischen Überbietung der stilistischen Eigenheiten des *Gargantua* statt als Übersetzung[305] als *aemulatio* des französischen Texts zu klassifizieren.[306] Dadurch wird der agonale Impuls der *Geschichtklitterung* treffend erfasst. Allerdings wird sie dabei vielleicht allzu nahtlos in eine etablierte und prestigeträchtige kulturelle Praxis integriert, wobei die Friktionen vernachlässigt werden, die in der *Geschichtklitterung* im Spiel mit den Erwartungen an eine Übersetzung absichtlich hervorgebracht werden. Die Selbstpräsentation als Übersetzung *sui generis* auf dem Titelblatt und in der ersten Vorrede ist gezielt auf den Bruch der etablierten Übersetzungskonventionen hin angelegt. Es ist insgesamt problematisch, die *Geschichtklitterung* mit einem einzigen Begriff – sei es *aemulatio*, *interpretatio* oder Übersetzung – beschreiben zu wollen; dafür ist diese schlichtweg durch zu viele verschiedene unterschiedliche Einflüsse geprägt und verweigert sich einer

---

and finally saying neither more nor less, nor anything different‹ and thus made the translation of literature impossible. His solution therefore was to translate more freely, or to opt for imitation.«

302 Christmann 1994, 136.

303 Bellay 1549, Kap. 5, fol. B2r: »[P]our ce qui'il eſt impoſsible de le rendre avecques la meſme grace dont l'autheur en a uſé«.

304 Stackelberg 1966, 172: »Mit dieser Erklärung wird – soweit wir sehen, zum ersten Mal – in voller Klarheit die Unmöglichkeit einer vollkommen stiladäquaten Übersetzung erkannt.«

305 Sobald man die hergebrachten Maßstäbe der Übersetzung auf diesen Text zur Anwendung bringe, sei es bereits bei einem ersten Blick auf die Länge der beiden Texte erkennbar, dass die *Geschichtklitterung* eine schlechte Übersetzung sein müsse: »Am Ende eines Prozesses fortschreitender *amplificatio* [...] ist die ›Geschichtklitterung‹ auf mehr als dessen Dreifaches angewachsen; für eine Übersetzung nicht eben ein Qualitätsmerkmal, jedenfalls dann nicht, wenn man von ihr Treue zum Urtext erwartete«, vgl. Kaminski 2004, 273–274.

306 Kaminski 2004, 274–277; Brockstieger 2018, 177–183.

eindeutigen Zuordnung. Es bietet sich jedoch an, die Verben *interpretari*, *imitari* und *aemulari* als Bezeichnungen für verschiedene Verfahren zu verwenden, die sich ergänzen, überblenden und ersetzen können, um damit einzelne Abschnitte im Text zu bezeichnen, ohne damit gleich eine Kategorisierung des ganzen Texts vornehmen zu wollen.

Schließlich zielen sowohl die *imitatio* als auch die *aemulatio* in aller Regel auf eine größere Freiheit in der Gestaltung des Texts in der Bearbeitung des Stoffes. Zwar werden dabei stilistische Eigenheiten der Vorlage aufgenommen und repliziert, ein direkter Bezug auf den exakten Wortlaut des Ausgangstexts ist dabei aber nicht gefordert. Doch genau dieser Rückbezug auf die sprachliche Materialität des einzelnen Worts im Ausgangstext wird in der *Geschichtklitterung* niemals aufgegeben. Der Text bleibt nahe am Text seiner fremdsprachigen Vorlage, lässt sich in dieser übersetzenden Arbeit aber durch keine Regel einschränken und tritt dabei in einen Wettstreit mit dem *Gargantua*. In der *Geschichtklitterung* steckt die Tendenz zur *aemulatio* mithin im Übersetzungsprozess selbst.

Die mehrdeutigen Signale in den Paratexten der *Geschichtklitterung* resultieren in deren Selbstdarstellung als einer Übersetzung *sui generis*. Dies hat dazu geführt, dass die Rezeption der *Geschichtklitterung* entscheidend vom Problem bestimmt ist, wie dieser Text zu verorten sei. Die grundsätzliche Problematik, die eine präzise Beschreibung verhindert, scheint dabei im Versuch zu liegen, die *Geschichtklitterung* pauschal einer bestimmten Textsorte zuzuordnen und sie als Ganzes als Übersetzung oder als Adaptation zu charakterisieren. Jede dieser Zuordnungen ist nicht in der Lage, alle Aspekte des Texts zutreffend zu erfassen. Selbst wenn historisch angemessene Kategorien zur Beschreibung hinzugezogen werden, so stellt die *Geschichtklitterung* sich als zu vielfältig dar, als dass eine eindeutige Zuordnung des ganzen Texts möglich wäre. Selbst bei kürzeren sprachlichen Einheiten ist eine solche Zuordnung als Ergänzung oder Übersetzung nur selten möglich.

Anstatt den ganzen Text oder auch nur einzelne Abschnitte daraus resultativ als Übersetzung zu charakterisieren, bietet es sich an, den Prozess und die Verfahren zu beschreiben, die bei der Entstehung der *Geschichtklitterung* involviert waren. Denn genauso irreführend, wie es ist, die *Geschichtklitterung* als Übersetzung zu bezeichnen, so falsch wäre es, abzustreiten, dass die *Geschichtklitterung* durch Übersetzungsprozesse entscheidend geprägt ist. Denn trotz des großen Abstands der *Geschichtklitterung* von der französischen Vorlage ist sie nicht durch das Wiedererzählen eines narrativen Stoffes geprägt, sondern durch den Bezug auf den konkreten Wortlaut des französischen Texts; und zwar oft auch dann, wenn keine direkten semantischen Äquivalenzen identifiziert werden können. Die *Geschichtklitterung* leistet gerade keine kunstvolle Neugestaltung eines Erzählstoffes, den sie aus dem *Gargantua* übernimmt; vielmehr wird das narrative Syntagma durch

die Bearbeitungsprozesse über längere Abschnitte hinweg destruiert.[307] Stattdessen bezieht sich, wie zu zeigen sein wird, die *Geschichtklitterung* auf die konkrete sprachliche Materialität des fremdsprachigen Texts und orientiert sich vorrangig an dessen Signifikanten: am Klang und am Schriftbild, am exakten Wortlaut der Formulierungen, aber auch an makrostrukturellen Elementen des *Gargantua* und anderer Prätexte. Bei der *Geschichtklitterung* handelt es sich um einen hybriden Text, der durch die Verfahren des Übersetzens entstanden ist, ohne selbst eine Übersetzung zu sein.

307 Laut Kellner 2009, 162 werden diverse Passagen »nicht nur aus ihrem ursprünglichen Umfeld, aus ihren ursprünglichen Syntagmata gerissen, im Fischartschen Text vielfach verdreht und verklausuliert [...] inseriert, dabei aber auch nicht zu einem homogenen Text integriert. Die verschiedenen Kontexte stören sich vielmehr immer wieder gegenseitig, wodurch sich allerorten komplexe Gegensinnigkeiten ergeben.«

4 Metatranslatologie

In diesem Abschnitt wird rekonstruiert, wie in den ersten zwei Kapiteln des Haupttexts der *Geschichtklitterung*, die von der Entzifferung eines uralten, stark entstellten Manuskripts handeln, ein zweistufiges Modell entwickelt wird, das beschreibt, wie textuelle Transformationsprozesse ablaufen. Dieses Modell wird, so gilt es zu zeigen, vom Text allegorisch auf die Bedingungen seiner eigenen Entstehung bezogen. Es geht in diesem Kapitel darum, die implizite Übersetzungspoetik der *Geschichtklitterung* zu rekonstruieren.

4.1 Implizite Modelle des Übersetzens

Die Selbstreflexivität eines Texts über seine eigene Verfasstheit zeigt sich in seiner impliziten Poetik. Wenn das (wilde) Übersetzen zu den wesentlichen Charakteristiken der *Geschichtklitterung* gehört, so wäre zu erwarten, dass als Teil der impliziten Poetik dieses Texts nicht nur das Faktum der (teilweisen) Übersetztheit der *Geschichtklitterung* im Allgemeinen verhandelt wird, sondern dass darüber hinaus auch eine Reflexion über zentrale Aspekte dieser übersetzenden Arbeit im Text selbst stattfindet.

Im theoretischen Teil dieser Arbeit wurden Ausschnitte aus literarischen Texten als Belege für bestimmte theoretische Argumente oder zur Demonstration bestimmter Verfahren herangezogen. Im Zentrum standen daher formale Aspekte. Inhaltliche Interpretationen einzelner Textstellen wurden hingegen nur mit großer Zurückhaltung formuliert. Im Falle der *Geschichtklitterung*, die sich durch ihren enzyklopädischen Horizont und ihre semantische Überdeterminierung auszeichnet, widerspräche es aber dem Charakter des Gegenstands fundamental, nur einen Aspekt herauszuarbeiten, ohne die Vielzahl an alternativen Lektüremöglichkeiten wenigstens anzudeuten, die in den untersuchten Textstellen mitlaufen. Ich werde daher bei den folgenden Lektüregängen durch die *Geschichtklitterung* den jeweils besprochenen Textabschnitten ein gewisses Eigenrecht zugestehen. Dies bedeutet, den systematischen Anspruch etwas zurückzuschrauben und beim Nachdenken über diesen Text seinen internen Zwängen und Logiken angemessen Rechnung zu tragen.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-011

Putrefactio

Das erste Kapitel der *Geschichtklitterung* beginnt nicht etwa mit der Geburt des Protagonisten, sondern mit einer mehrfach gestaffelten Digression zur Genealogie im Allgemeinen und zur Abstammung von Gargantua im Besonderen. Dabei kündigt die Erzählstimme an, sie werde die Leserschaft über die Abkunft des Protagonisten informieren und dabei zeigen, von wem »unſer Gurgelſtroſſa nach directer gerader lini« (Gkl 1590, 40) abstamme. Es entwickelt sich eine Herausgeberfiktion, in der ausführlich dargelegt wird, unter welchen Umständen in grauer Vorzeit ein Manuskript in die Hände des Erzählers gelangt ist, das die Abstammung seines Protagonisten bezeugt. Berichtet wird davon, wie bei der Gründung der Stadt Basel (»Waſle«, Gkl 1590, 51) auf den Fundamenten der zerstörten römischen Stadt Augusta Raurica[308] die »Schantzgråbler vnnd Scheuffler« des Königs unter der Erde auf einen »Kupfferen Boden« (Gkl 1590, 52) gestoßen sind. Die Struktur erweist sich als Sargdeckel von immensen Ausmaßen – so groß, dass sie nicht in einem Jahr (und auch nicht in vielen) hätte ausgegraben werden können: Es handelt sich dabei um das Grab eines Riesen.

Dieses Grab erstreckt sich der Schilderung zufolge über halb Europa. Der Rumpf des begrabenen Körpers liegt am Flusslauf des Rheins: die Achseln in Augst

---

308 Die vor den Toren der Stadt Basel am Ausgang des Ergolztals gelegenen Ruinen wurden im Ausgang des 15. Jahrhunderts in Felix Fabris *Descriptio Sveviae* (1488) erstmals zutreffend als die Überreste der römischen Stadt *Augusta Raurica* identifiziert (Kamber 2008, 16) und finden in verschiedenen geografischen und historischen Abhandlungen der Zeit Erwähnung, so insbesondere auch in verschiedenen Ausgaben von Sebastian Münsters *Cosmographia* (Kaminski 2004, 288), teils mit Illustrationen. Nachdem der Ort über längere Zeit das Ziel von Schatzgräbern darstellte (Kamber 2008, 16–19), organisierte der Basler Patrizier Basilius Amerbach gemeinsam mit Andreas Ryff in den 1580er-Jahren erstmals überhaupt in Mitteleuropa eine »systematische Grabung« (Sasse 2016, 234) der Stätte, bei der besonders das römische Theater erkundet und von Amerbach, gemeinsam mit dem Maler und Grafiker Hans Bock, vermessen, dokumentiert und ausgewertet wurde (zur Dokumentation der Grabung, vgl. Pfäffli und Hufschmid 2015). Fischart dürfte mit den Bestrebungen, die römischen Ruinen vor den Toren Basels zu erforschen, persönlich bekannt gewesen sein, promovierte er sich doch im Jahr 1574 an der Basler Universität. Für die Ausführungen in der *Geschichtklitterung* griff er auf Sebastian Münsters *Cosmographia* zurück: Nur so lässt sich nämlich eine ziemlich rätselhafte Bemerkung in der *Geschichtklitterung* aufklären, in der die Rede von »den Weinſteyn« ist, die »hauffenweiß« (Gkl 1590, 52) auf die Ausgräber einprasselten, als sie das Riesengrab öffneten; denn bei Sebastian Münster heißt es, in den Ruinen von Augusta Raurica sehe man »noch bey diſſen zeyten, daß ſich waſſerſtein angehengt haben/ gleich wie weinſtein an einem faß.« (Münster 1544, clvij). Die Kalkablagerungen interessieren Fischart nicht, wohl aber das symbolische Potenzial des überquellenden Weinsteins, das sich in die Poetik der Trunkenheit seines Texts nahtlos einfügen lässt.

bei Basel,[309] der Nabel unter dem Drusustein in Mainz,[310] die Geschlechtsteile in Köln.[311] Die Extremitäten hingegen greifen in angrenzende Regionen Europas aus: Der Kopf liegt zwischen Genua und Marseille an der Mittelmeerküste.[312] Die Arme erstrecken sich bis nach La Rochelle an der französischen Atlantikküste[313] und ins salzburgische Pinzgau.[314] Der linke Fuß schließlich liegt in Katwijk an der niederländischen Küste.[315] Verzeichnet man diese Orte auf einer Karte, so fallen die arg gekrümmte Haltung dieses Körpers und das vollständige Fehlen des rechten Fußes auf. Dieser müsste irgendwo in der norddeutschen Tiefebene liegen. Zeichnet man auf dieser Karte jedoch den germanischen Limes ein, so zeigt sich deutlich: Der hier begrabene Riese füllt exakt den Raum aus, den das römische Reich während seiner größten Ausdehnung in Mitteleuropa einnahm.[316] Damit werden zugleich die Außengrenzen der kulturellen Topografie dieses Texts markiert: Es liegt nicht im germanischen Barbaricum, sondern westlich davon, wo sich die romanischen und die germanischen kulturellen Schichten überlagern.

Eine allegorische Lesart der Passage kann sich zugleich darauf berufen, dass dieser Konstellation ein lateinisches Sprichwort zugrunde liegt.[317] Das Bild der

309 Genauer: »im Rauhen Rachen bei Augſt« (Gkl 1590, 52). Die Ortsbezeichnung ›rauer Rachen‹ ist ein übersetzerisches Wortspiel auf die römische Bezeichnung ›Rauracia‹ für die Landschaft im nördlichen Jura um die römische Kolonie »Augusta Raurica« (in der Frühen Neuzeit: Augst).

310 Gkl 1590, 52: »unter dem Eychelſtein zu Mentz/ da die Beut von den ſchnåbeligen Armen Gecken ſoll ſtecken«, gemeint ist der sogenannte Eichel- oder Drusustein, ein massives römisches Kenotaph für den Feldherren Drusus in der Mainzer Zitadelle, vgl. Goerlitz 2013, 319.

311 Gkl 1590, 52: »biß gehen Kőln vnter das Kloſter zu den ſchwartzen Schweſtern«.

312 Gkl 1590, 52, wo es heißt, der Kopf liege zwischen »Mőrſelien in Bruchwalen« und »Gånua im Lugerland«.

313 Gkl 1590, 52: »Mőrport bei der Roſtigen Roßſchellen«.

314 Gkl 1590, 52: »Kropffreich Pintzgau«.

315 Gemeint ist Katwijk in den Niederlanden, das England gegenüberliegt: »im verfallenen Schloß Katwick gegen Engelland vber«, Gkl 1590, 52.

316 Zugleich beschreiben Abschnitte des Grabs auch die Extension des Raumes, den Fischart in seinem Leben durchreist hat; allerdings sind die Reisen, die Hauffen 1921, 1,34 schildert, nicht immer eindeutig belegbar sind, vgl. Seelbach 2011a, 358: »Im Jahr 1567 reiste er nach Paris, sicherlich zu Studienzwecken (das belegt der Kauf jur. Fachliteratur, die er mit dem Namenszug J. Fischaert versah); im Herbst 1567 wurden allerdings die Protestanten aus Paris vertrieben. F. kehrte daher (vielleicht mit einem Umweg über London und die Niederlande) zurück nach Deutschland, setzte sein Jura-Studium, wie er selbst bezeugt, in Siena fort und dürfte es vermutlich dort (1568/69?) mit dem jur. Baccalaureat abgeschlossen haben«; sowie Kühlmann 2001, 5 zur Studienreise: »Sichere Daten fehlen weitgehend, doch weisen verschiedene Reminiszenzen darauf hin, daß die Niederlande, Paris (um 1567), von hier aus wohl London (Besuch der Königlichen Gemäldesammlung) und schließlich Italien aufgesucht wurden«.

317 Zum Verfahren der narrativen Umsetzung von Sprichwörtern, vgl. Bässler 2003.

Zwerge, die auf den Schultern von Riesen sitzen – *nanos gigantum humeris insidentes*[318] – diente seit dem Hochmittelalter zur Legitimation des kulturellen Rückgriffs auf Errungenschaften der griechischen und römischen Antike. Zugrunde lag die Überlegung, dass selbst ein kultureller Zwerg über einen weitaus größeren Horizont verfügt, wenn er auf den versammelten kollektiven Erkenntnissen der Vergangenheit aufbaut. In der *Geschichtklitterung* wird dieser Konfiguration in der Schilderung des Riesengrabs mit einem satirischen Dreh aufgenommen.[319] Hier liegt der Riese in der Horizontalen – und unter der Erde. Ein Zwerg, der auf den Schultern dieses Riesen steht, sieht keinen Meter weiter. Allerdings bestätigt sich damit die Vermutung, dass es sich bei den verrottenden Überresten des Riesen, die in diesem europäischen Grab unter dem Boden liegen, in allegorischer Hinsicht um das Substrat der untergegangenen römischen Kultur handelt. Trotz der sprachpatriotischen Tendenzen der *Geschichtklitterung*[320] wäre Fischarts Text damit als gesamteuropäischer Roman zu verstehen.

In der Herausgeberfiktion des *Erst Capitels* erweist es sich für Grabenden als unmöglich, den Sarg als Ganzes auszuheben und an die Oberfläche zu bringen. Mit seinem metallisch-kupfernen Deckel ist die Struktur hermetisch verschlossen. Schließlich wird die äußere Hülle des Grabes von den »Picklern« (Gkl 1590, 52) mit Gewalt durchbrochen. Sie gelangen in Augst, wo sich gemäß der globalen Topografie die Achsel des Riesen befindet, ins Grabinnere. Bei genauer Lektüre dieser Ausgrabungsszene fällt ein Detail ins Auge, das zunächst marginal zu sein scheint. Laut der Auskunft der Erzählstimme wachsen Weinreben auf dem Grab dieses Riesen: Von Augst aus habe sich der Weinbau den Rhein entlang flussabwärts ausgebreitet.[321] In der Darstellung des Texts scheint der Leichnam des Riesen das materiale Substrat darzustellen, auf dem jene Pflanze zu gedeihen vermag, die in der *Geschichtklitterung* zum Symbol poetischen Schaffens stilisiert wird. Diese Ätiologie des Weinbaus am Oberrhein mag zunächst wie eine der vielen lokalpatriotisch-volkstümlichen Anmerkungen wirken, die beiläufig platziert werden, um den fremden literarischen Stoff näher an die Lebenswirklichkeit der Leserschaft heranzuführen. Tatsächlich verbirgt sich dahinter aber eine entscheidende poetologische Referenz. Denn dies ist bereits das zweite Grab innerhalb der chronologischen Abfolge der Kapitel der *Geschichtklitterung*, auf dem – ausdrücklich – Weinreben wachsen. Zum ersten Mal wird ein solches Grab bereits im ersten Prolog erwähnt. Darin stellt die

---

318 TPMA 13,467: »Ein Zwerg auf den Schultern des Riesen (sieht weiter als dieser)«.

319 Lesart von Kaminski 2004, 286.

320 Brockstieger 2018.

321 »Diß war ſein Hierogliphiſch Grabſchrifft/ ſo nit alleyn sein weſen anzeyget/ ſondern auch bedeitet/ wie die lebhafften Weinbǒren vnd das lieb Weinelen mit der zeit von dem Ort an/ den Rhein oder Weinſtram [lies: Weinstrom, J. T.] hinab ſolt alſo fort wachſſen.« (Gkl 1590, 53).

Übersetzerpersona Huldrich Elloposcleros der deutschsprachigen Leserschaft den Autor des *Gargantua* vor, wozu unter anderem eine deutschsprachige Version von Pierre de Ronsards komischer *Épitaphe de François Rabelais* präsentiert wird.[322] Auf dieser fiktiven Inschrift für das Grab des kürzlich verstorbenen Dichters Rabelais würdigt Ronsard dessen Werk und benennt als zentrale Wesenseigenschaft dessen grenzenlose Liebe zum Wein. Der Beginn der deutschen *Épitaphe* schildert, wie der Leichnam von Rabelais unter der Erde verrottet und aus den Überresten des verrottenden Körpers ein Rebstock wächst (Gkl 1590, 9). Im Kontext der Vorrede von Elloposcleros kann diese Konstellation als eine Allegorie auf die Übersetzung der *Geschichtklitterung* aus dem *Gargantua* gelesen werden.

> Wann auß eim todten/ ſo wirt faul/
> Kan etwas anders werden/
> Gleich wie ein Roßkåfer von dem Gaul/
> Wie Krotten aus der Erden/
> Die Maden auß den faulen Kåſen:
> Vnd wie die Glehrte halten
> Daß der abgang vnd das verweſen
> Kőnn ander weſen gſtalten:
> So wird/ wa etwas werden ſoll/
> Gwiß auß deß Rabelais Magen
> Sein Kutteln vnd ſein Eierſtoll
> Ein ſchőn Reb fůrher ragen:
> (Wie man dann auch find ſolchermoſſen
> Daß auß S. Dominici Grab/
> Ein Reb ſey nach ſeim todt fůrgſproſſen/
> Die gut Domviniſchen Wein gab) (Gkl 1590, 9)

Um diese Zeilen knapp zusammenzufassen: Einleitend wird ein allgemeines Prinzip exponiert: Jeder Verfall trägt die Möglichkeit in sich, dass an dessen Stelle etwas Neues entstehen kann. Nachdem dieses Prinzip mit einer Reihe von naturkundlichen Exempeln belegt wurde, wird es auf den konkreten Fall des Rabelais ange-

322 Zu Ronsards *Épitaphe* und seiner Übersetzung in der *Geschichtklitterung*, vgl. Kellner 2015, 200–204, die in Fischarts Variante eine Apologie der Trunksucht Rabelais' sieht: »So wie Rabelais beim Wein gesungen habe, so möge man ihm auch zutrinken und so konsumiere man auch seinen Text. Produktion und Rezeption des Textes werden über den Vorgang des Trinkens analogisiert und gleichermaßen somatisiert: Die Zechgemeinschaft von Dichter und Rezipienten endet nicht mit dem Tod des Autors, sondern lässt sich postum fortsetzen, zumal auf dem Grab Rabelais' eben jene neue Weinrebe aufsprießt, von der am Anfang der Grabschrift die Rede ist. Die *Epitafe* Ronsards und ihre Aneignung durch Fischart parodieren den Gedanken der Unsterblichkeit des Dichters und seiner Werke und setzen ihn dabei doch zugleich besonders originell und witzig in Szene.«

wendet: Stimmt die Regel, dann müsse auch aus Rabelais' Innereien ein schöner Rebstock herauswachsen. Zum Beleg dafür, dass dies im Bereich des Möglichen ist, wird erneut auf anekdotisches Wissen zurückgegriffen: Auch dem Grab des Heiligen Dominikus sei eine Rebe entsprossen.

Ich argumentiere dafür, dass in dieser Konstellation eine Allegorie auf den Übersetzungsprozess steckt. Dabei nehme ich die folgenden Zuordnungen vor: Der Leichnam im Grab entspricht dem literarischen Werk François Rabelais', während die Rebe, die aus diesem herauswächst, für die literarischen Texte steht, die aus der Rezeption der Texte Rabelais' heraus entstehen; im Kontext der deutschsprachigen Übertragung ist damit die *Geschichtklitterung* gemeint. Der Prozess von Dekomposition und der Entstehung eines neuen, anderen Wesens steht für den Transformationsprozess, der zwischen diesen beiden Texten stattfindet. Das heißt im Falle der *Geschichtklitterung* konkret, für den Prozess, bei dem das sprachlich-literarische Material aus dem *Gargantua* transformiert und bearbeitet wird.

Mit Einschränkungen kann diese poetologische Lesart der ersten Zeilen bereits mit Blick auf die französische Version des Gedichtes vorgenommen werden. Im Zentrum dieses Texts steht – trotz der Betonung des körperlichen Zerfalls – zunächst der antike Topos der Unsterblichkeit des Dichters, die durch das Fortbestehen des Werkes und seines Namens garantiert wird. Das Symbol der Pflanze auf dem Grab verheißt nicht nur geistiges Fortbestehen, sondern impliziert fruchtbare Nachkommenschaft. Rabelais wird als ein Dichter dargestellt, der einen fruchtbaren Boden für das Gedeihen der Literatur bereitet. Sein umfangreiches literarisches Schaffen wird zum Substrat für die literarischen Texte nachfolgender Generationen.

Der konkrete Bezug auf die *Geschichtklitterung* liegt zeitlich weit außerhalb des Horizonts von Ronsards *Épitaphe*. Dieses Bedeutungspotenzial des Texts entsteht allein durch den Kontext, in den die *Épitaphe* innerhalb der ersten Vorrede der *Geschichtklitterung* gestellt wurde, in dem Elloposcleros nicht nur die Übersetzungsfrage, sondern auch das Verhältnis seines Texts zu François Rabelais und zum *Gargantua* als Vorlage verhandelt. In diesen argumentativen Zusammenhang wird die *Épitaphe* Ronsards eingefügt. Dahinter steht erstens die Absicht, der Leserschaft den Charakter Rabelais' vorzustellen. Zweitens geht es darum, die Entscheidung zu legitimieren, einen Text des umstrittenen Autors François Rabelais' zu übersetzen, indem auf die Autorität eines anerkannten zeitgenössischen Dichters französischer Sprache, Pierre Ronsard, zurückgegriffen wird.[323] Es liegt nahe, auch die Aussagen

323 Vgl. Gkl 1590, 8–9, unmittelbar bevor die Épitaphe in den Text eingefügt wird: »Dann jr auch diß beyneben wiſſen ſolt/ daß er ein Doctor der Artzeney geweſen/ vnd deßhalben jm ein ſchlecht gewiſſen gemacht/ etwan von natuͤrlichen ſachen natuͤrlicher zu reden/ auch etwas Gurgellantiſcher zuweyſelen/ zukroͤpffen und ſich zubeweinen/ die weil er/ alß ein Phyſicus ſein Natur im

in der *Épitaphe* auf diesen größeren Kontext zu beziehen. Damit werden die Frage der Autorschaft Elloposcleros' und sein Verhältnis zur Textvorlage auch innerhalb dieses Gedichts zum Thema.

Wie zentral die Frage der Autorschaft von Johann Fischart (respektive von Huldrich Elloposcleros) innerhalb der *Épitaphe* ist, zeigt sich in der ungewöhnlichen Auswahl des abschließenden Exempels, das bezeugt, dass Weinreben auf Gräbern nichts Unmögliches seien. Dass aus dem Grab eines verstorbenen Helden (oder Heiligen) eine Pflanze wächst, die das Wesen des Begrabenen anzeigt und symbolisch sein Fortbestehen garantiert, ist in der mittelalterlichen Erzählliteratur ein verbreitetes Motiv, das in diversen Varianten überliefert ist.[324] Warum aber verweist der antikatholisch eingestellte Protestant Johann Fischart ausgerechnet auf die Legende des Heiligen Dominikus, den Gründer des von ihm immer wieder attackierten Predigerordens? Bei der Erwähnung von »S. Dominici Grab« handelt es sich in Tat und Wahrheit um einen nur dürftig kaschierten Verweis auf ein eigenes Werk: Johann Fischart hat 1571 einen Text mit dem Titel *Von S. Dominici […] artlichem Leben und grossen Greweln* publiziert. Darin wird das vorbildliche Leben des Ordensgründers, das im Stil einer Heiligenlegende geschildert wird, polemisch mit den vielfältigen Verfehlungen seiner Nachfolger kontrastiert. Tatsächlich findet sich darin das Motiv der Pflanze, die auf dem Grab des Verstorbenen wächst. Allerdings sind es in Fischarts Version der Legende nicht Weinreben, sondern Lilien, Rosen und Veilchen, die auf dem Grab wachsen.[325] Gerade diese Abweichung legt nahe, dass es bei der Erwähnung des Hl. Dominikus weniger um die vermeintliche Korrektheit der Aussage als um die Thematisierung der Autorschaft Fischarts durch ein Selbstzitat geht. Solche Selbstzitate finden sich auch in den Prologen anderer Werke Fischarts. Diese selbstreflexive Arabeske legt nahe, dass poetologische Fragen hinsichtlich

---

hŏchſten gradu trocken befunden/ vnd das Heilpflaſter alß ein Artzt auff die gemeine Weinwunden zuhanden gehabt. Daher jm dann der heut berůmteſt Frantzŏſiſch Poet Ronſart (in maſſen auch die Poeten Marot vnnd Auratus) ein luſtigs ihm gemåſes Epitaphi folgendes Inhalts hat geſtellet.«

324 Vgl. ATU E 631: »Reincarnation in plant (tree) growing from grave« mit Unterkategorien (Uther u. a. 2004). In der europäischen Literatur des Mittelalters ist insbesondere in der *Matière de Bretagne* eine Variante des Motivs weitverbreitet, in der dem Grab zweier Liebender zwei Weinreben (oder: ein Wein- und ein Rosenstock) wachsen, deren Äste einander umranken; Tuczay, Lichtblau und Birkhan 2005, 6,84 verzeichnen dieses Motiv in der deutschen Literatur nicht nur in den Tristan-Fassungen, die das Ende des Paares verzeichnen (Eilhart, Ulrich v. Türheim, Heinrich v. Freiberg), sondern auch in Albrechts Jüngerem Titurel (Sigune und Tschinotulander).

325 Fischart 1571, fol. S1r: »Han ſie Dominicum begraben/ | Vnd jn fůr heilig hoch erhaben/ | Das Grab verwacht wol vmb vnd vmb/ | Das niemand ſteel das Heiligthumb/ | Vnd ſtanck ſo wol der Madenſack/ | Das auch die Erd hielt den geſchmack/ | Das ſie bracht eitel Lilgen/ Rosen/ |Vnd ſchŏne Veyeln vber d moſſen/ | Vnd wer die Erd anrůren mag/ | Der riecht darnach viertzehen tag/ | Vnd wird geſund von allen gpreſten/«.

des eigenen Schreibens und der eigenen Autorschaft eine wichtige Rolle spielen. Ein Vergleich der deutschsprachigen *Épitaphe* mit der französischen Vorlage zeigt weitere wesentliche Abweichungen. Dies lässt sich zunächst rein quantitativ beziffern. Den sechzehn Versen zum Thema des Weinstocks, der aus dem Körper des Rabelais entsteht, entsprechen bei Ronsard nur sechseinhalb:

> SI d'vn mort qui pourri repoſe
> Nature engendre quelque choſe,
> Et ſi la generation
> Ce fait de la corruption:
> Vne vigne prendra naiſſance
> De l'eſtomac & de la pance
> Du bon Rabelais, [...][326]

Die Argumentation im französischen Text ist durch ihre lakonische Knappheit nicht nur um einiges abstrakter als der überladene Stil der deutschen Übertragung. Es finden sich in der *Geschichtklitterung* zwei größere Zusätze: Weder die drei naturkundlichen Exempel, die die enge Verknüpfung von Entstehung und Verfall illustrieren sollen, noch das Exempel von S. Dominicus finden sich bei Ronsard. Genauso entscheidend sind die inhaltlichen Abweichungen, die bei der Übertragung einzelner Konzepte entstanden sind. So im Fall des Magens des Leichnams, aus dem die Rebe herauswächst: Während *estomac* (Magen) und *pance* (Pansen) bei Ronsard die Verdauungsorgane bezeichnen, führt die deutsche Version neben ›Magen‹ und ›Kutteln‹ (Gedärme) auch das Wort ›Eierstoll‹ in den Text ein, das nicht in dieses Begriffsfeld passt. Das Wort bezeichnet ein weibliches Reproduktionsorgan, vermutlich das *ovarium*,[327] denn die einzige andere Belegstelle aus dem 16. Jahrhundert, die im *Deutschen Wörterbuch* verzeichnet ist, spricht von »einer hennen eierstoll«.[328] Es stellt sich die Frage, warum der Leichnam von François Rabelais in der

326 Ronsard 1554, 10.
327 Die weiblichen Eierstöcke (*ovarium*) wurden erstmals durch Herophilus von Kalchedon (3. Jh. v. Chr.) als ›Hoden der Frau‹ beschrieben; der lateinische Begriff etablierte sich allerdings erst im 17. Jahrhundert (R. Bröer 2004, 1238–1239). ²DWB, 7,356 verzeichnet einen Nachweis für das Wort »Eierstock« in Hieronymus Bocks *Kreütterbuch* (1539), der belegt, dass sich dabei bereits im 16. Jahrhundert um eine volkstümliche Bezeichnung auch für das weibliche Reproduktionsorgan von Hennen handelt: »1539 *es ist aber diser sam oder wurtzel ... anzůsehen wie eyn eyer stock in eyner hennen* Bock *kreütterb. 1,156b*«.
328 ¹DWB 3,87, s. v. eierstolle, Bd. 3: Dieser Beleg, der einzige andere für dieses Wort neben dem Zitat aus der *Geschichtklitterung*, stammt aus: Sebiz (Sebisch) 1580, 82. Als Rezept gegen Nierenschmerz wird die Verwendung »der innerſten haut eyner Hånnen Eyerſtoll/ oder eynes Kauppaunen Haut« empfohlen. Das Wort bezieht sich eindeutig auf die Anatomie der Hennen und bezeichnet kein Reproduktionsorgan, das auch beim Mann vorhanden ist. Insofern auch dieses Werk von der Offizin

Geschichtklitterung weibliche Züge trägt. Zugleich ist die Rebe, die aus diesem Eierstoll herauswächst, phallisch konnotiert (»Ein ſchoͤn Reb fuͤrher ragen«). Zunächst könnte man den faulenden Körper der Rabelaisfigur im Grab als androgynes Wesen deuten. Das Motiv der Androgynie taucht in Rabelais' *Gargantua* mehrfach auf.[329] So zeigt die emblematische Hieroglyphe auf dem Kopfschmuck des kindlichen Riesen im 20. Kapitel des *Gargantua* einen androgynen menschlichen Körper. Die Erzählstimme stellt bei der Schilderung des Objekts einen ausdrücklichen Bezug zum Mythos der androgynen Kugelmenschen in Platons Symposion her.[330] Allerdings ist mir in der zeitgenössischen Rezeption des Texts keine Stelle bekannt, in der dieses literarische Motiv direkt auf den Autor übertragen wurde, sodass François Rabelais als eine Figur mit (teilweise) weiblichen Eigenschaften erscheint, wie dies in der *Geschichtklitterung* geschieht. Klar ist: Das Verhältnis zwischen dem verwesenden Körper und dem daraus entspringenden Rebstock – oder in dieser übersetzungsallegorischen Lesart, das Verhältnis zwischen dem Ausgangsmaterial und der daraus hervorgehenden (wilden) Übersetzung – wird mit einem Genderindex versehen.

Diese Feststellung führt mich zu einer prononcierteren Lesart, die sich ergibt, wenn man die Schilderung von »Rabelais' Leichnam« in der *Épitaphe* mit der bereits ausführlich besprochenen Aussage Elloposcleros' in derselben Vorrede kombiniert, er habe Rabelais beim Übersetzen kastriert, wann immer dieser zu weit aus der Kuhweide gegangen sei (Gkl 1590, 16). Nach der Lektüre der *Épitaphe* kann man festhalten: Rabelais wird nicht nur angedroht, seiner männlichen Genitalien beraubt zu werden; vielmehr ist dies schon längst geschehen.[331] Mit etwas psychoanalytischer Spekulation könnte man darin einen aggressiven Akt des literarischen Nach-

---

Jobins stammt (und Fischart gar dem Buch gar ein gereimtes Lob auf das Landleben beigesteuert hat), ist davon auszugehen, dass Fischart das Wort in derselben Weise verwendet wie Sebiz.

329 Black 2009, 111; Bachtin 1987, 364. Dagegen allerdings Menini 2009, 157: »ce ›corps humain‹ énigmatique, qui s'est vu appeler bien trop vite l'›Androgyne‹ de Rabelais, n'est pas expressément un androgyne, et ce pour au moins deux raisons : d'une part, le terme androgyne n'apparaît pas dans le paragraphe qui le présente ; d'autre part, aucune précision sexuelle ne peut faire pencher la balance en faveur du ›troisième genre‹ créé par Aristophane.«

330 Dabei nimmt die Erzählstimme ausdrücklich Bezug auf den Mythos der Kugelmenschen in Platons *Symposion* (189c–192e); vgl. Garg 1573: »en laquelle eſtoit pourtraict vn corps humain, ayant deux teſtes l'vne viree vers l'autre, quatre bras, quatre pieds, & deux culs, tel que dit Platon in Sympoſio«. Aus der äußerst reichhaltigen Forschungsliteratur zur Stelle vgl. Carpenter 1953, 453–454; Rothstein 2004, 9.

331 Auch George Steiner 1975, 298 verweist auf sexualisierte Gewalt, mit der Übersetzungsvorgänge konzeptualisiert werden, wenn er von der notwendigen Aggression beim Übersetzen als »act of appropriative penetration and transfer in excess of the original« spricht: »In the event of interlingual translation this manoeuvre of comprehension is explicitly invasive and exhaustive. Saint Jerome uses his famous image of meaning brought home captive by the translator. We ›break‹ a code: decipherment is dissective, leaving the shell smashed and the vital layers stripped. [...]« (298).

folgers sehen, der seinen Vorgänger symbolisch kastriert, um dessen dominante Rolle durch diese aggressive Degradierung zu überwinden.[332]

So weit muss man allerdings nicht unbedingt gehen. Ein zusätzliches Indiz findet sich darin, dass die Leiche des Rabelais in der *Épitaphe* als ›Materie‹ ausgezeichnet wurde, während der daraus entspringende Rebstock das Formprinzip symbolisiert. Die Attribute männlich und weiblich bilden aber in diversen philosophischen Traditionen der Frühen Neuzeit ein dichotomisches Paar, das weitere Gegensatzpaare hierarchisch organisiert.[333] Ausgehend von der Bestimmung bei Aristoteles gehört dazu der Gegensatz zwischen der passiven Materie, die mit einem weiblichen Prinzip assoziiert wurde, und dem aktiven Prozess, infolgedessen ein Gegenstand eine Form erhält, der mit dem Attribut männlich in Zusammenhang gebracht wurde. Wendet man diese Dichotomie auf das Verhältnis zwischen *Gargantua* und *Geschichtklitterung* an, so werden Rabelais und sein Werk zur reinen Materie erklärt und für eine Neubearbeitung verfügbar gemacht, die sich nicht mehr darum zu kümmern braucht, die Integrität des Ausgangstexts zu erhalten.[334] Die Übersetzerpersona Elloposcleros, die den poetischen Rebstock aus dieser Materie phallisch emporragen lässt, versucht durch die Verwendung dieser Genderstereotypen seine gewaltsame Transformation des Ausgangstexts zu legitimieren.

---

332 An dieser Stelle ist aber zumindest auf die psychoanalytisch inspirierte Theorie der Einflussangst (*anxiety of influence*) von Harold Bloom 1995 zu verweisen, die in diesen Äußerungen, die ›Rabelais‹ in seiner Geschlechtlichkeit radikal zu degradieren suchen, ein paradigmatisches Exempel finden könnten, insofern sich beim Schreiben unter den Bedingungen des wilden Übersetzens das Problem der Auseinandersetzung mit dem als übermächtig empfundenen Vorläufer in zugespitzter Weise manifestiert.

333 Kranz, Heinz und Kuster 2004, 353 schreiben zur Geschlechterdichotomie männlich–weiblich in der Frühen Neuzeit: »In den philosophischen Theorien beruhen die Bewertungen von ›weiblich‹ und ›männlich‹ immer, aber nicht immer explizit auf den werthaften Voraussetzungen des metaphysischen Systems. In der platonischen Tradition – vom Christentum weitertradiert – hat die Geistwelt einen höheren Rang als die Körperwelt, steht der Geist über dem Körper, das Denken über der Wahrnehmung; der Aristotelismus hierarchisiert nicht weniger intellektuelle Vermögen, Ursachen und Prinzipien, Form und Materie; das tätige Prinzip ist ›wertvoller‹ als das leidende (ἀεὶ γὰρ τιμιώτερον τὸ ποιοῦν τοῦ πάσχοντος καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς ὕλης). Diese Denkkategorien sind bis weit in die Neuzeit hinein bei der Thematisierung von ›weiblich‹/›männlich‹ leitend. Durchgängig gilt das Paradigma, daß das Höherrangige dem Männlichen, das weniger Wertvolle dem Weiblichen zugeordnet wird: Vernunft und Aktivität sind demgemäß männliche Vermögen, Passivität ist das weibliche.«

334 Wie sehr dem gesamten westlichen Übersetzungsdiskurs und seiner Metaphorik eine Genderdimension innewohnt, zeigte Chamberlain 1988, 457 am Beispiel der *belles infidèles* eindrücklich: »The translator is figured as a male seducer; the author, conflated with the conventionally ›feminine‹ features of his text, is then the ›mistress,‹ and the masculine pronoun is forced to refer to the feminine attributes of the text […].«

Wenn die übersetzungsallegorische Lektüre der *Épitaphe* zutrifft, dann entspricht der Transformationsprozess dem literarischen Übersetzungsvorgang selbst. Bei jedem der spezifischen Charakteristika dieses Prozesses handelt es sich zugleich um eine poetologische Aussage zu den Verfahren der Übersetzung. In der deutschsprachigen Version der *Épitaphe* ist bei der Bestimmung des Transformationsprinzips ausdrücklich von einer Veränderung des Wesens des Gegenstandes die Rede. Durch den geschilderten Prozess werde ein ›anderes Wesen gestaltet‹ und hervorgebracht.[335] Es ändern sich also nicht nur einige akzidentelle Eigenschaften. Der geschilderte Prozess von Verfall und Entstehung führt dazu, dass Ausgangsprodukt und Resultat am Schluss zwei grundsätzlich unterschiedliche Entitäten sind. Auf die Frage des Übersetzens übertragen, schließt dies die Möglichkeit aus, in Vorlage und Übersetzung zwei Instanzen desselben Texts zu sehen.

Vergleicht man die deutsche und die französische Version des Texts miteinander, so gibt es bezüglich des Prinzips, das die Transformation vom Leichnam in den Rebstock bestimmt, weitere wesentliche Differenzen. Dabei wird deutlich, dass die Aussagen mit Bezug auf unterschiedliche diskursive Formationen formuliert wurden. Der Fokus in der *Geschichtklitterung* liegt auf dem Prozess des materiellen Verfalls. Dass nach dem Verfall etwas Neues entsteht, wie dies der französische Text nahelegt, geht dabei fast unter. Durch die Exempel mit ihrer sinnlichen Anschaulichkeit, die im deutschsprachigen Text dazukommen, erhält die Dimension des Verfalls eine ausgesprochen groteske Qualität. Abstrakte Termini werden ins Hyperkonkrete übersetzt.[336] Das im französischen Text abstrakt formulierte Prinzip, *generation* geschehe immer aus *corruption*, wird in der deutschen Version in einem ganz bestimmten Sinn übersetzt, der einer Begriffsverengung gleichkommt. Hier ist vom »abgang«, vor allem aber vom »verweſen« die Rede.

Diese beiden Prozesse, Abgang und Verwesung sind es, die ein »ander weſen« gestalten können. Ein Prozess, welcher der *generation* direkt entspricht, taucht in der deutschsprachigen Version hingegen nicht auf. Dass in den Versen zuvor gleich zweimal von ›fauler‹ Materie gehandelt wird – einmal ist damit der Leichnam gemeint, das zweite Mal ein Käse –, zeigt, dass die Wahl des Worts »verweſen« längst nicht nur wegen des Reims gewählt wurde. Der diskursive Rahmen, auf den sich der

---

335 Gkl 1590, 9: »ander weſen gſtalten«. In der französischen Version dieses Texts wird die Tatsache der substanziellen Veränderung des Gegenstandes zwar nicht explizit benannt, Formulierungen wie »prendra naiſſance« und »engendre quelque choſe« wie auch die Wahl der Gegenstände legen allerdings eine ebenfalls eine solche, wesentliche Veränderung nahe.

336 Diese Konzentration auf das Morbide ist vergleichbar mit der inszenierten ›Faszination‹ des Elloposcleros für die Gestalt der ausnehmend hässlichen silenischen Figuren in der zweiten Vorrede, die dort dazu führt, dass der argumentative Fortgang des Texts zum Erliegen kommt, vgl. Kellner 2009, 159.

Text hier bezieht, ist keine abstrakte philosophische Theorie von Entstehung und Verfall wie bei Ronsard.[337] Vielmehr zielt die gesamte Konstellation auf das Konzept der *putrefactio* ab, das dem transmutationsalchemischen Diskurs entstammt. Die Putrefaktion, die unter feuchten und warmen Bedingungen abläuft, umfasst diverse Prozesse der Fäulnis, Verwesung und der Gärung. Sie führt einen beliebigen Ausgangsstoff auf eine vollständig eigenschaftslose *materia prima* zurück, die anschließend mit neuen Eigenschaften versehen werden kann.[338] Aus den drei Exempeln, die in der deutschen Version der *Épitaphe* ergänzt wurden, spricht darüber hinaus durchwegs die Überzeugung, dass niedere Lebewesen wie Insekten und Würmer mithilfe der Putrefaktion aus fauler Materie entstehen können. Diese Vorstellung findet sich zum Ende des 16. Jahrhunderts nicht nur unter Mitgliedern einer abergläubischen Landbevölkerung, wie dies Ginzburg unterstellt, der das theologische System des Müllers Menocchio untersuchte, nach dessen Kosmologie Gott aus dem Chaos entstanden ist wie Würmer aus geronnenem Käse und der deswegen 1599 als Häretiker hingerichtet wurde.[339] Diese Vorstellung findet sich auch in einigen para-

---

337 Die romanistische Forschung zu Ronsard scheint sich, soweit ich diese sehe, nicht ganz einig zu sein, auf welche philosophische Tradition sich Ronsard mit der Dichotomie von *generation* und *corruption*, die sich auch in weiteren Texten seines Werks findet, primär bezogen hat. Quainton 1980, 131–132 charakterisiert Ronsard als einen klassischen Dualisten, der aber bezüglich der Seite der *Materie* eine Form des Atomismus vertreten habe. Die Dichotomie beziehe sich daher auf den bei Lukrez formulierten Gedanken, dass nach dem Tod eines Lebewesens seine Bestandteile zerfallen müssen, damit sie in neuen Lebewesen eingehen können. Eine neuere Studie von Pouey-Mounou 2011 sucht die Wurzeln dieser Konzepte hingegen in Aristoteles' naturphilosophischer Schrift *De generatione et corruptione*, die das Feld einer systematischen Kategorisierung unterzog und im scholastischen Denken einen wichtigen Einfluss darstellte.

338 Figala 1998, 60 zum Widerspruch zwischen der alchemischen und der aristotelischen Konzeption: »Aristoteles hatte behauptet, alle Dinge seien als zusammengesetzt aus Materie und Form ›zu denken‹, sei doch eigenschaftslose Materie nicht vorstellbar. Dagegen war es das erste Ziel des alchemischen Prozesses, möglichst eigenschaftslose Materia prima herzustellen, die dann sukzessive mit Eigenschaften besetzt werden konnte. [...] Daher beginnt das Werk des Alchemisten stets mit der Schwärzung des Ausgangsmaterials (Faulung, Putrefactio, Nigredo).«

339 Ginzburg 2007, 30: »Ich habe gesagt, daß [...] alles ein Chaos war, nämlich Erd', Luft, Wasser und Feur durcheinander. Und jener Wirbel wurde also eine Masse, gerade wie man denn Käse in der Milch macht, und darinnen wurden Würm', und das waren die Engel. Und die allerheiligste Majestät wollte, daß das Gott und die Engel wären«, so die Selbstaussage Menocchios im ersten Prozess; ein Zeuge sagte von dieser Kosmologie gar, »daß im Anfang diese Welt nichts war und daß sie aus dem Meereswasser geschlagen wurde gleich als ein Schaum und daß sie geronn wie ein Käse, aus dem sodann eine große Zahl Würmer entstand und diese Würmer wurden Menschen, von denen Gott der mächtigste und weiseste war« (Ginzburg 2007, 84). Ginzburg beharrt in seiner Rekonstruktion der Quellen darauf, Menocchio habe seine Kosmogonie nicht den Büchern entnommen, dahinter stehe vielmehr die »alltägliche Erfahrung des Entstehens der Würmer im verdorbenen Käse« (Ginzburg 2007, 88), wobei die verblüffenden Übereinstimmungen mit Schöp-

celsistischen Traktaten der Zeit[340] und an mindestens einer anderen Stelle in der *Geschichtklitterung*, die von paracelsistischen Ideen stark geprägt ist.[341] An jener Parallelstelle wird im Kontext der wundersamen Geburt des Helden von Elloposcleros eine größere Zahl von Fällen versammelt, die alle von der Entstehung von Tieren aus unbelebter Materie[342] handeln. Dabei beruft sich Elloposcleros auf die Autorität des »Obercelſiſch Theophraſtus in ſeiner Metaformirung«.[343] Hinter dem Titel steckt ein Traktat mit dem Titel *Metamorphosis* (auch: *De natura rerum*), das Adam von Bodenstein 1572 in Basel unter dem Namen des Paracelsus publizierte.[344] In dieser Schrift wird ausführlich erklärt, wie durch solche Prozesse menschliches Leben entstehen respektive hergestellt werden kann.[345] Dabei wird, so formuliert es Limbeck, »authentisches paracelsistisches Gedankengut durch konventionelle transmutationsalchemische Vorstellungen überformt«.[346] Die Definition des Begriffes *putrefactio* lautet in diesem Text:

> das alle ding von natur wurden auß der erden geboren mit hilff der putrefaction/ dann putrefactio iſt der hôhiſt gradus vnd erſter anfang zů der generation/ vnd putrefactio nimpt ihren anfang auß einer feüchten werme/ dieweil ſtâte feüchte werme putrefactionem bringt/ vnnd alle natürliche ding tranſmutiert vonn jhrer erſten geſtalt vnd weſen [...] Denn zů gleicher weiß wie die putrefactio im magen alle ſpeiß zů kaht macht vnnd tranſmutiert/ Eben alſo außerhalb deß magens die putrefactio ſo in einen glaß beſchicht alle ding tranſmutiert vonn einer geſtalt in die andere/ von einem weſen in das ander[347]

fungsmythen anderer Völker einen an eine »mündliche, über Generationen sich hinziehende[n] Übermittlung« denken lassen müsse (Ginzburg 2007, 89). Das Konzept der *putrefactio* taucht in Ginzburgs Rekonstruktion des Falles nicht auf.

340 Finucci 2003, 69–71 mit Verweis auf Ps.-Paracelsus' *Metamorphosis* (1572) und die Studien von Zambelli, die nachweisen, dass ähnliche Ideen im späten 16. Jahrhundert in Padua auch im universitären Kontext verhandelt wurden; Zambelli 1983.

341 Eine vergleichbare Vorstellung wird auch in einer der Etymologien in Bruder Jan Onkapaunts Brevier als weithin bekanntes Wissen präsentiert: »Miſt/ q. fio mus, dann auß Miſt werden Meuß/ wers nicht weiß.« (Gkl 1590, 395–396).

342 Gkl 1590, 200: »Kriechet nit auß des Phônichs Aeſchen ein anderer Phônichs: auß verfaulten Kůen/ Binen? Auß den Binen wůrmlein? Auß dem Miſt die Mâuß? auß dem Chamelstreck ein Machometiſch Sau«. Zu den wahrscheinlichen Quellen dieser Exempla, vgl. Limbeck 2014, 111 (FN 10) u. 115 (FN 22).

343 Gkl 1590, 200.

344 Ps.-Paracelsus 1572; Nachweis bei Limbeck 2014, 118; Seelbach 2000b, 363.

345 Vgl. Gkl 1590, 201.

346 Limbeck 2014, 119. Das Traktat hat als Quelle zum alchemischen Diskurs über die Möglichkeit der Erschaffung eines Homunkulus, d. h. eines künstlich und außerhalb der Gebärmutter hergestellten Menschen in der Forschung bereits mehrfach Erwähnung gefunden, vgl. Newman 1999, 326–329; Finucci 2003, 69–71.

347 Ps.-Paracelsus 1572, fol. c1r–v.

Im Zentrum des Traktats steht die Idee, dass die »generation« von etwas Neuem immer eine »putrefaction«, also die Faulung der Materie in feuchter Wärme, voraussetze. Der archimedische Punkt in der Argumentation in der *Metamorphosis* ist die These, dass der Prozess der *putrefactio* nicht nur unter natürlichen Bedingungen ablaufen könne, sondern dass ein solcher Prozess, wenn die richtigen physikalischen Umstände in einem feuchtwarmen Gefäß nur präzise repliziert werden, auch künstlich eingeleitet und durchgeführt werden könne. Da durch den Prozess der Putrefaktion lebendige Materie nicht nur zerfallen, sondern auch neu entstehen kann, kann daraus die Möglichkeit von ›widernatürlichen‹ Zeugungen abgeleitet werden. Tatsächlich enthält *De natura rerum* ein detailliertes Rezept, wie durch Putrefaktion aus menschlichem Samen *in vitro* ein sogenannter Homunkulus hergestellt werden kann.[348] Limbeck hat gezeigt, wie weitgehend das paracelsistische Gedankengut von *De rerum natura* die Überlegungen zur widernatürlichen Zeugung im Geburtskapitel geprägt hat.[349] Doch das Konzept der Putrefaktion aus diesem Traktat passt auch perfekt zur Schilderung des faulenden Leichnams des Rabelais in der *Épitaphe* im Prolog, sodass ich geneigt bin, darin auch für diese Stelle eine direkte Vorlage zu sehen. Insgesamt drängt sich die Vermutung auf, dass das breite Spektrum an transformativen Prozessen, die unter dem Konzept der *putrefactio* versammelt werden – dazu gehören neben dem Faulen und der Verwesung auch die Verdauung[350] –, in der *Geschichtklitterung* als Metaphern für das Übersetzen von Texten eingesetzt werden.

Damit ergeben sich aus der Untersuchung von Elloposcleros' Version des *Épitaphe* folgende Spuren, die es weiterzuverfolgen gilt. Erstens: Das Verhältnis von *Gargantua* und *Geschichtklitterung* und die Transformationsprozesse, die von einem Text zum anderen führen, stellen das zentrale poetologische Problem dieses Texts dar, das in allegorischer Weise verhandelt wird. Zweitens: Im Sinne einer rhetorischen Strategie zur Legitimierung der Veränderungen, die er bei der Transformation am Original vornimmt, operiert Elloposcleros mit den Oppositionen von verfallender Materie und einer neu daraus erwachsenden Form. Dieser Gegensatz

348 Limbeck 2014, 119.

349 Limbeck 2014, 128–129: »Paracelsus entwickelt in seiner Lehre von den Missbildungen die Idee widernatürlicher Zeugung. […] Der Widerspruch zwischen dem scholastischen Naturrechtsverständnis, wonach – vereinfacht gesagt – Sexualität dann widernatürlich ist, wenn sie unfruchtbar bleibt, und der hier konstatierten Fruchtbarkeit sodomitischer Verbindungen wird mit dem semiotischen Charakter monströser Geburten aufgelöst. […] In Johann Fischarts *Geschichtklitterung* werden diese paracelsischen Ideen vermittelt über die pseudo-paracelsische Schrift *De natura rerum* rezipiert.«

350 Der Verdauungsvorgang, der »alle ſpeiß zů kaht [Kot, J. T.] macht vnnd tranſmutiert«, wird von Ps.-Paracelsus 1572, fol. c1v als einer der prototypischen Putrefaktionsprozesse bezeichnet.

wird teils mit einem Genderindex versehen. Drittens: Das alchemische Konzept der Putrefaktion dient vermutlich als Modell zur Charakterisierung des Transformationsprozesses zwischen den beiden Texten. Für die weitere Untersuchung stellt sich die Frage, welche Konsequenzen sich daraus ergeben, wenn man die alchemischen Prozesse der Putrefaktion als ein implizites poetologisches Modell für die Verfahren des wilden Übersetzens heranzieht.

Um diese Fragen zu vertiefen, kehre ich zurück zur Szene des Riesengrabs unter den Ruinen der Stadt Augst. Dieses Grab hält einige Überraschungen bereit. Auch hier spielen sich komplexe Prozesse des Verfalls und der Verwesung ab. Während jedoch die anschauliche Schilderung der verfaulenden Leiche des Rabelais in der Prolog-*Épitaphe* eine zentrale Rolle einnahm, ist das Grab des Riesen, von dem im ersten Kapitel der *Geschichtklitterung* berichtet wird, in dieser Hinsicht seltsam leer, denn von einem zerfallenden Leichnam ist keine Spur.[351] Statt einer Leiche finden sich im leeren Grab zwei Artefakte, die Schriftzüge auf sich tragen.

Beim ersten Artefakt handelt es sich um eine kurze Inschrift auf dem Sarg selbst, die unter dem Zeichen eines Hofbechers steht und laut der Erzählinstanz in fünf altertümlichen Alphabeten verfasst wurde – in »Cimbriſchen Scythiſchen/ Traciſchen/ Phrygiſchen vnnd Hetruriſchen alten Buchſtaben« (Gkl 1590, 53). Die Wiedergabe dieser Worte in der *Geschichtklitterung* verzichtet darauf, diese fremden Buchstaben – die kaum zu entziffern wären – zu verwenden, und kombiniert stattdessen Schwabacher und Antiqua:

> HIC BIBERE, HI VVINBERE: HIC LIBERE, HI LEBERE: HIC VVINVVITVR, SIC VIVITUR: vnd da vnten dran/ hie iſt nit aliud viuere. dan bibere: O Liber Pater fach hi liberè leberè bibere vivere. (Gkl 1590, 53)

In diesem großen, sprachübergreifenden Sprachspiel wird das lateinische Wort *bibere* (trinken) mit einer Reihe von anderen, ähnlich klingenden Wörtern in Konso-

351 Es scheint einen ›inneren Sarg‹ – eine Art Sarkophag – zu geben, der nur an einer einzigen Stelle beiläufig erwähnt wird und dessen Inneres unbekannt bleibt: »Letzlich fanden ſie auff dem jnnern Sarck ein woltiſchponierten Hofbecher eingegraben« (Gkl 1590, 539). Darüber hinaus ist das Grab bis zum Rand mit ›Weinſteyn‹ (Gkl 1590, 53) gefüllt, das die Schatzgräber zu verschütten droht. In der ganzen *Geschichtklitterung* erscheint Wein als die Substanz der dichterischen Inspiration und des Lebens (vgl. dazu die Überlegungen von Bulang 2020b, 40, der den Weinkonsum und das Schlemmen ins Zentrum von Fischarts Inspirationsbegriff rückt). Die Flüssigkeit ist in diesem Fall allerdings schon längst entwichen, zurück bleibt ein Kondensat oder Bodensatz: Der Wein hat im Grab einen versteinerten Aggregatzustand angenommen: Spiritus in kristalliner Form.

nanz gebracht, sodass Wein, Schreiben und Leben in eins fallen. Dabei operiert der Text mit einer Kette von minimalen lautlichen Transformationen und hangelt sich sequenziell von einer Form zur nächsten, sodass das erste und das letzte Wort durch nichts anderes miteinander verbunden sind als durch die Wörter dazwischen. Die semantischen Konnotationen ergeben sich erst sekundär; sie sind der Buchstabenmechanik nachgeordnet. Die Vermischung von Buchstaben und Schreibsystemen unterschiedlicher Provenienz führt zu einer Desintegration der festen Struktur der Schrift, die darauf basiert, dass ein Zeichen in Differenz zu den anderen möglichen Zeichen einer Sprache identifiziert werden kann. Zum Durcheinander der unlesbaren Schriften kommt die Mischförmigkeit der Sprachen, die die kommunikative Funktion der Inschrift in ähnlicher Weise beschränkt.[352] Die verschiedenen Sprachen haben einen Zustand erreicht, an dem sich die festen Grenzen aufgelöst haben – bis hinab zum einzelnen Wort, in dem sich verschiedene Einflüsse mischen. In diesem Grab ist es nicht der Körper eines toten Riesen, der verrottet, vielmehr zersetzen sich die Schrift und die Sprache selbst.

Beim zweiten Artefakt im Grab handelt es sich um ein Buch. Dieses wird unter der mittleren von neun altertümlichen Flaschen im Grab entdeckt und von der Erzählstimme als »Fleschenbůchlein« (Gkl 1590, 55) bezeichnet. Dieses Buch zeigt Spuren des Verfalls. Anschließend wird der materiale Zustand des Flaschenbüchleins mit systematischer Akribie beschrieben. Zunächst wird das aufgefundene Artefakt mit einer ganzen Reihe von Adjektiven äußerlich charakterisiert: Die Rede ist von einem »luſtigen/ roſtigen/ groſſen/ fetten/ dicken/ kleynen/ ſchmutzigen/ rotzigen/ kleberigen vnnd verſchimmelten Bůchlein« (Gkl 1590, 54). Die Adjektive stehen teils in offenem Widerspruch zueinander, denn das Büchlein kann nicht groß und klein zugleich sein. Der Satz vom ausgeschlossenen Dritten gilt für diesen Gegenstand nicht; er folgt einer anderen Logik. Dennoch konvergieren die meisten der versammelten Begriffe auf ein gemeinsames semantisches Feld: Die Adjektive ›rostig‹,[353] ›rotzig‹ und ›verschimmelt‹ beschreiben organisches Material in einem Zustand fortgeschrittener Zersetzung, ›fett‹, ›schmutzig‹ (im Frühneuhochdeutsch oft: fettig, schmierig[354]) und ›klebrig‹ legen darüber hinaus den Vergleich mit verfaulender

352 Bulang 2006, 144: »Freigegeben wird […] ein polyglottes Sprachchaos, dessen einziger Gegenstand das Trinken ist.«

353 ¹DWB 14,1285, s. v. rostig: Das Wort bezeichnet laut ¹DWB längst nicht nur den oxidierten Zustand von Eisen, sondern kann in jeglichen Gegenstand bezeichnen, der »*unscheinbar, schmutzig, zerfallen, abgenutzt*« ist; insbesondere, wenn dieser durch diesen Prozess eine bräunlich-gelbe Farbe angenommen hat.

354 ¹DWB 14,1140–1141, s. v. schmutzig 1.

Nahrung nahe.[355] Und tatsächlich handelt es sich beim Büchlein in gewissem Sinne um Kost: Nicht für die Leserschaft, für die solch verkommene Nahrung kaum mehr zu goutieren wäre, sondern für Maden und Schaben.[356] Dazu kommt der Geruch des Flaschenbüchleins, von dem die Erzählstimme mit Nachdruck erklärt, es habe »viel ſtårker/ doch nicht viel beſſer/ als roſen« gerochen (Gkl 1590, 54). Damit dürfte kaum der Geruch alter Buchseiten gemeint sein, sondern der süßliche Duft der Verwesung. Die Schilderung des Büchleins im Riesengrab und die Beschreibung von Rabelais' verrottendem Körper in der *Épitaphe* in der Vorrede, wo Maden und Rosskäfer ebenfalls ausdrücklich genannt werden, weisen schlagende Parallelen auf. In der Schilderung des Grabes sind alle Eigenschaften, die üblicherweise mit einer verwesenden Leiche in Verbindung gebracht werden – Fäulnis und Zerfall, Würmer und ein starker Geruch – allesamt auf das Flaschenbüchlein übergegangen. Auf der symbolischen Ebene dient das Flaschenbüchlein als Substitut für den verfaulenden Leichnam – den Leichnam von François Rabelais?

Wie es die äußerliche Beschreibung des Büchleins vermuten lässt, ist auch der Text darin aufgrund seines Alters in einem ausgesprochen schlechten Zustand. Sowohl der Beschreibstoff als auch die eingesetzte Schreibschrift werden präzise bezeichnet: Mit einer altertümlichen deutschen Kanzleischrift sei der Text auf Ulmenrinde geschrieben worden – ein ungewöhnliches Material, dessen Exzeptionalität die Erzählstimme dadurch hervorhebt, dass sie in einer langen Liste üblichere Beschreibstoffe aufzählt, die bei diesem Fall allesamt nicht zum Einsatz gekommen seien. Über die Zeit sei das Dokument durch diesen Verfalls- und Verwesungsprozess an gewissen Stellen so sehr »verzert/ abgenůtzt/ durchlǒchert/ zerkerfft/ vergettert/ zerflǒtzt/ abgeetzt vnd zerfetzt« (Gkl 1590, 55) worden, dass Anfang und Ende des Texts nicht mehr auszumachen seien.[357] Geschildert wird ein Text, der auf der Ebene der materialen Zeichenträger einer solchen Zerstörung unterlegen ist, dass er sich an der Grenze der Unlesbarkeit befindet. Während die

355 Dafür, dass auch der Verdauungsprozess als Metapher für die Transformationsarbeit der *Geschichtklitterung* als einem gefräßigen Text dient, argumentiert Dell'Anno 2016, welche diese »intertextuelle Gefräßigkeit« (Dell'Anno 2020, 93) als eines der wesentlichen Merkmale der menippeischen Satire charakterisiert: »Man wird diese radikalisierte satura als groteske Textkörper beschreiben müssen: Diese generischen Monster sind hybride Mischkreaturen, grotesk deformiert von digressiven Ausstülpungen; sie sind zu ihrer Umwelt hin offen, sie fressen und verdauen sprachliches Material.« (Dell'Anno 2020, 93–94).

356 In Gkl 1590, 54 ist vom »ſchabeneſſig vnd Madenfreſſig alter« die Rede.

357 Insofern es sich bei diesem Dokument gemäß der Auskunft der Erzählstimme um eine altertümliche Chronik handelt, kommt dem Fehlen von Anfang und Ende eine besondere Bedeutsamkeit zu, verliert dieser Text dadurch doch seinen teleologischen Charakter, insofern sich Ursache und Ziel – Schöpfung und Erlösung, Stammvater und Abkömmling – des weltgeschichtlichen Prozesses im Vagen verlieren.

Ränder des Texts schon unwiederbringlich verloren sind, ist auch der Rest des handschriftlichen Dokuments, so wird es geschildert, in einem solchen Zustand, dass es nur ganz knapp noch zu entziffern ist. In einer umfangreichen Liste von Adjektiven wird der Zustand der einzelnen Buchstaben und Wörter geschildert, mit dem ein »Altdickwitetendeiter« (Antiquitätendeuter)[358], also jemand, der versucht, diesen Text zu lesen, konfrontiert wird. Es finden sich vielfältig entstellte Buchstaben:

> vertipfelte/ verzwickte/ Geradprechte/ verzogene/ zeychentrůgliche/ zifferreteriſche/ abgeprochene/ außgehawene/ abgefallene/ verſunkene/ vnsichtbare/ geſchundene/ vnnd (daß ich wider Atham hol) […] geſchendte/ geplendte (Gkl 1590, 55).

Wenngleich diese Liste ohne klare Ordnung ist, lassen sich doch drei allgemeine Themenfelder identifizieren, denen sich die meisten der Adjektive zuordnen lassen. Eine erste Gruppe von Begriffen schildert, wie genau die Buchstaben und Wörter dieses Dokuments in ihrer konkreten Gestalt entstellt worden sind. Adjektive wie vertüpfelt, verzogen, abgebrochen, ausgehauen, unsichtbar etc. beziehen sich ausschließlich auf das konkrete Aussehen der Buchstaben und Wörter. Deren Funktion als Zeichenträger, die auf etwas anderes verweisen, spielt dabei keine Rolle. Die zweite Gruppe von Adjektiven bezieht sich ebenfalls auf die Materialität der Zeichen, jedoch in weiter zugespitzter Form: diese Adjektive stammen allesamt aus dem semantischen Feld der Folter, was zu einer Anthropomorphisierung der Schrift führt. Beschreibt man einen Buchstaben als ›geschunden‹, ›geschändet‹ oder ›geblendet‹, so wird der Zeichenkörper mit dem Körper eines Menschen gleichgesetzt. Die dritte Gruppe von Begriffen beschreibt die Zeichenträger hingegen mit Blick auf ihre semiotische Funktion. Diese Begriffe formulieren, welche Konsequenzen die Entstellung und Verfremdung der Buchstaben und Wörter für den hermeneutischen Deutungsprozess hat. Da das Aussehen der einzelnen Buchstaben durch den vorliegenden Prozess entstellt wurde, haben die Buchstaben und Wörter ihre distinktive Gestalt verloren, die es ermöglichen würde, sie von anderen Zeichenträgern zu unterscheiden. Die Deutung dieser Zeichen wird dadurch fast verunmöglicht; Verwechslungen und Täuschungen sind kaum zu vermeiden. Die Schriftzeichen werden ›zeichentrüglich‹ und ›zifferräterisch‹. Sie machen aufgrund ihres trügerischen und verrätselten Charakters die Entzifferung des Texts zu einem Ratespiel.[359]

358 Gkl 1590, 54, vgl. dazu: J.-D. Müller 2019, 267.

359 Im Deutsch des 16. Jahrhunderts werden zum ad hoc gebildeten Adjektiv »räterisch« vermutlich die frühneuhochdeutschen Wörter ›Räterei‹ (das Erraten) und ›Räters‹/›Rätersch‹ (Rätsel) assoziiert, beide [1]DWB 14,182.

Diese intensiven Schilderungen des Zustands von Text und Schrift machen klar, dass es zu kurz gegriffen wäre, wenn man den Prozess der Putrefaktion allein auf das physische Buch bezöge. Der Text ist von diesem Prozess der Fäulnis genauso sehr betroffen – in erster Linie auf der materialen Ebene seiner Buchstaben, indirekt aber auch in seinem Bedeutungspotenzial. Das Resultat dieses Prozesses ist die vollständige Auflösung der textuellen Form. Damit ist der formale Nullzustand des Texts erreicht, dem im stofflichen Denken der Alchemie die von allen Eigenschaften entledigte *materia prima*.

Bereits bei der Analyse der Übersetzung von Ronsards *Épitaphe* wurde der Prozess der *putrefactio* als allegorisches Modell für die produktive Transformation eines literarischen Texts gedeutet: Die Leiche von Rabelais fungiert als Ausgangsstoff; sie wird durch die *putrefactio* zersetzt, woraus als Produkt die Rebe entsteht. Diese Konstellation wurde als Übersetzungsallegorie interpretiert und auf das Verhältnis von *Gargantua* und *Geschichtklitterung* bezogen. Die Untersuchung des *Erst Capitel* und der dazugehörigen Parallelstellen förderte eine strukturell ähnliche Konstellation zutage: In der *Geschichtklitterung* wird die Transformation eines Texts anhand eines Modells verhandelt, das auf dem alchemistischen Konzept der *putrefactio* basiert. Die Alchemie stellt in der *Geschichtklitterung* also gleich in mehrfacher Hinsicht eine potente poetologische Metapher dar, die diesen sprachschöpferischen Transformationsprozess zu charakterisieren vermag.[360] Allerdings fehlt bislang in dieser Analyse das Produkt, das aus diesem Prozess entsteht: Doch um dieses hervorzubringen, braucht es neben dem alchemistischen Zerfall ein weiteres Prinzip, das die zersetzten Bestandteile wieder neu zusammenzufügen vermag. Dabei handelt es sich um eine Form des Lesens und Deutens, die sich in der impliziten Poetik des *Erst Capitel* am Vorbild der Kabbala orientiert.

Kabbalistische Hermeneutik

Bei der Schilderung der Entdeckung des Flaschenbüchleins wird zunächst die verfaulende Materialität des Texts dargestellt. Anschließend werden die Prinzipien und Verfahren geschildert, mit denen der entstellte Textkörper gelesen werden kann. Diesem zweiten Schritt scheint innerhalb des Transformationsprozesses eine ebenso zentrale Rolle zuzukommen wie der Putrefaktion. Dabei wird explizit zwischen mehreren distinkten Schritten der Textdeutung unterschieden. Dazu

360 Bulang 2008, 112 charakterisiert diesen Vorgang mit Rückgriff auf Hess 1971, 226 treffend als »Sprachalchemie«.

gehören, erstens, das Entziffern einer kaum lesbaren Schrift, mit dem Ziel, die Gestalt einzelner Buchstaben und Wörter zu erkennen. Damit ist, zweitens, ein hermeneutischer Deutungsprozess verbunden, der auf die Bedeutung des Texts abzielt. Der Erzähler behauptet, bei der Entdeckung des Manuskripts anwesend gewesen und mit der Entzifferung des Manuskripts beauftragt worden zu sein.

> Derhalben ward ich [...] der damals auff Pithagoriſch Seelwechſelig wie der Finckenritter in Mutter Leib reyſet/ zu ergribelung diſer Antiquitet erfordert: da praucht ich mich warlich/ wie der Pfarrherr zu Tettenhofen/ ſcharfffichtig genug mit vier plintzelnden Augen durch Finger vnd Prillen: Vnd regt die Epidaurisch Probiſch/ Agrippiſch/ Sarreiniſch/ Marlianiſch/ Calepiniſch/ Huttichiſch/ Viciſch/ Peutingiſch/ Toſcanelliſch/ Altiſch/ Stradiſch/ Goltziſch vnnd Alciatdiſpunctiſch kunſt/ die [...] buchſtaben vnd wǒrter außzulegen (Gkl 1590, 55)

In einer narrativen Metalepse, die mit einer bemerkenswerten Selbstreflexion bezüglich der Allwissenheit des auktorialen Erzählens einhergeht,[361] inszeniert sich die Erzählerfigur als diejenige Person, die man kurz nach der Entdeckung des Dokuments gebeten habe, den alten Text zu rekonstruieren. Anschließend werden die Verfahren und Hilfsmittel erläutert, mit denen die Entzifferung und Deutung gelungen sei. Diese Erfahrung ermöglicht es dem Erzähler, in der *Geschichtklitterung* von der ›Antiquitet‹ aus dem Riesengrab und seiner Entzifferung kompetent zu berichten. Zur »ergribelung«, also zur ergrübelnden Entzifferung des Dokuments, gelte es, mit »vier plintzlenden Augen durch Finger vnd Prillen« (Gkl 1590, 55) zu blicken, um damit die entstellten Buchstaben zu identifizieren. Es geht dabei zunächst ausdrücklich nur um das Entziffern des Texts, während von der hermeneutischen Erschließung im engeren Sinne noch nicht die Rede ist. Dieser Prozess des mühsamen Lesens findet im Textmaterial statt: Es ist eine Arbeit an den materialen Signifikanten. Geschildert wird, wie der Editor des altertümlichen Texts diesen transkribiert und dabei eine Kopie anfertigt, die leichter zu lesen ist. Bei dieser Arbeit handelt es sich um einen basalen materialen Übersetzungsprozess, bei dem Buchstaben und Wörter von einer kaum mehr lesbaren altertüm-

361 Die Erzählerfigur bemüht sich, die Frage zu beantworten, warum sie überhaupt über jenes Wissen verfügt, das aus jener alten Chronik stammt, die bereits in grauer Vorzeit – zur Zeit der Gründung der Stadt Basel – entdeckt wurde. In einer klassischen Herausgeberfiktion wird in der Regel geschildert, wie das Dokument durch die Jahrhunderte hindurch tradiert und so in die Hände der Erzählerfigur geraten ist; doch der Erzähler des *Erst Capitel* präsentiert eine Geschichte, die sich weitaus fabulöser ausnimmt. Und zwar behauptet die Erzählstimme mit einem augenzwinkernden intertextuellen Verweis auf die Abenteuer des Finckenritters, er sei Dank einer Metempsychose (»auff Pithagoriſch Seelwechſelig«, Gkl 1590, 55) bereits zur Zeit der Entdeckung des Flaschenbüchleins selbst vor Ort gewesen. Dabei sei er von den Ausgräbern aufgefordert worden, diesen Text zu entziffern.

lichen deutschen Kanzleischrift in eine andere, modernere Schrift transferiert werden. Dies ist ohne Verluste und Verschiebungen nicht möglich. Wenn es nötig ist, einen Text entziffern zu müssen, so bedeutet dies, dass keine flüssige Lektüre, kein reibungsloser Übergang vom Zeichenträger zur Bedeutung möglich ist. Wie bei der Lektüre eines Texts in einer fremden Sprache liegt auch hier wieder eine Konstellation des langen Blicks im Sinne von Aleida Assmann vor. Der Blick des Entziffernden verbleibt bei der materialen Gestalt der einzelnen Buchstaben und Wörter. Daraus ergibt sich die Möglichkeit der Emergenz eines anderen Modus der Zeichendeutung. Und tatsächlich ist an der Stelle von einer bestimmten Form der materialen wilden Semiose ausdrücklich die Rede: Die Erzählerfigur beruft sich bei der Erläuterung der Methoden, die dazu eingesetzt werden, das Manuskript lesbar zu machen, auf eine lange Liste von Personen, die als Autoritäten im Umgang mit solchen Altertümern gelten. Unter diesen Forschern, die sich allesamt mit dem »Aufspüren und der Dokumentation antiker Inschriften auf Gedenktafeln, Statuen, Münzen und deren Deutung beschäftigt«[362] haben, finden sich antike und humanistische Figuren wie M. Valerius Probus, Ambrogio da Calepino, Konrad Peutinger oder Andreas Alciati. Mit Agrippa von Nettesheim mischt sich unter diese Autoritäten einer akribischen humanistischen Editionsphilologie jedoch auch ein Gelehrter, der weniger für seine philologischen Kenntnisse als für seine Auseinandersetzung mit den magischen Künsten bekannt ist.[363] Damit rücken die Verfahren der Textlektüre und des Zeichendeutens in die Nähe von Buchstabenspekulation und Sprachmagie. Im Anschluss werden die hermeneutischen Verfahren, die bei der Lektüre dieses Artefakts zur Anwendung kommen, schärfer umrissen:

> Vnd warlich die halb Caballiſtiſch kunſt gerit mir ſchir/ daß ich den verſtand auff Oedipisch råtersweiß errathet (Gkl 1590, 55)

Dieser Satz lässt sich wie folgt ins Neuhochdeutsche übertragen: »Und wahrlich hat mich die ›halb kabbalistische‹ Kunst fast dazu gebracht, dass ich, wie Ödipus, die Bedeutung wie bei einem Rätsel erraten habe.« Das Deutungsverfahren, das hier zur Anwendung kommt, wird als willkürlich charakterisiert.[364] Offenheit und Unsi-

362 Seelbach 2000b, 207.
363 Seelbach 2000b, 207 erklärt Agrippa »gewissermaßen« zum »Theoretiker« jener Zeichenkundler.
364 Allerdings ist es nicht ganz eindeutig, ob die Ausführungen weiterhin den Prozess des Entzifferns charakterisieren, oder ob hier eine Aussage über das Verständnis des Dokuments im Allgemeinen getroffen wird. Das Wort ›verstand‹ (hier: der Sinn oder die Bedeutung eines Zeichens) kann sich sowohl auf die Textbedeutung als Ganzes als auch auf die richtige Deutung der Gestalt des einzelnen Buchstabens beziehen. [1]DWB 25,1523–1551, s. v. verstand 5b, mit Belegen bei Luther und Zinkgref.

cherheit des hermeneutischen Prozesses werden mehrfach betont: Die Wahl des Worts ›erraten‹ drückt eine gewisse Skepsis aus, ob das Resultat dieses Deutungsprozesses denn tatsächlich korrekt sei. Ähnliches gilt auch für das Adverb ›räters-weis‹, das den Deutungsvorgang mit dem spielerischen Beantworten eines Rätsels vergleicht. Die Verfahren, die im Umgang mit der Lektüre des Flaschenbüchleins zur Anwendung kommen, garantieren offenkundig keine reguläre Semiose, die es erlauben würde, mit einiger Sicherheit eine verlässliche Deutung der einzelnen Zeichen vorzutragen.

Dieses Vorgehen wird als eine ›halb kabbalistische‹ Kunst charakterisiert.[365] Mit der Kabbala wird neben der Alchemie eine zweite Kunst, die im hermetischen Diskurs des 16. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt, als Modell für die Texttransformation herangezogen.[366]

Bei der Kabbala handelt es sich im religionsgeschichtlichen Sinne um eine mystische Strömung innerhalb des Judentums.[367] Allerdings hat diese im 15. und 16. Jahrhundert durch christliche Humanisten wie Pico della Mirandola und Johannes Reuchlin eine komplexe Rezeption erfahren.[368] Mit der Formulierung ›halb kabbalistisch‹ im *Erst Capitel* der *Geschichtklitterung* wird ein Vergleich zwischen

---

365 Wiederum ist nicht vollständig klar, worauf sich diese Charakterisierung bezieht: auf das Entziffern oder einen inhaltlichen Deutungsprozess des ganzen Textes. Im ersten Falle wäre die ›halb kabbalistische‹ Kunst eine implizierte Charakteristik der editionsphilologischen Kunst der verschiedenen humanistischen Autoritäten, die in der Liste zuvor aufgezählt wurden. Ein solcher Bezug ist zumindest mit Blick auf eine Figur wie Agrippa von Nettesheim naheliegend. Agrippas magisch-astrologische Interessen gehören nicht nur wie die Kabbala zu einer größeren hermetischen Diskurseinheit, Agrippa hat Elemente der Kabbala ausdrücklich in den Dienst der Magie gestellt, vgl. Schmidt-Biggemann 2012, 456–476.

366 Zum Einsatz hermetischer Diskurse zur Verhandlung poetologischer Fragen in der *Geschichtklitterung*, vgl. Bulang 2011b; sowie Bulang 2008.

367 Einen konzisen Überblick über die jüdische Kabbala im engeren Sinne bietet Dan 2012, 26–59.

368 Laut Dan 2012, 97 bezieht sich die christliche Rezeption der ›Kabbala‹ in der Renaissance oft auf Phänomene, die nicht allein der jüdischen Kabbala, sondern auf diverse »nachbiblische[] jüdische[] Werke, die zumeist gar keinen Bezug zur Kabbala« im engen, religionsgeschichtlichen Sinne aufwiesen. Prägend für die christliche Kabbala-Rezeption ist laut Dan 2012, 98 dabei ein bestimmter, nichtsemantischer Zugriff auf die heiligen Texte: »Besonders beeindruckt waren die christlichen Kabbalisten von dem für die Juden charakteristischen nicht-semantischen Umgang mit der Sprache, für den sie im Christentum kein Pendant besaßen. […] In den Mittelpunkt ihrer Spekulationen traten daher die mannigfachen Transmutationen des hebräischen Alphabets und die numerologischen Methoden, die ihrem Wesen nach eher dem Midrasch als kabbalistischem Denken nahestanden. Das hebräische Verständnis der Sprache als eines Ausdrucks unendlicher göttlicher Weisheit stand im Gegensatz zu der stark semantisch ausgerichteten christlichen Haltung gegenüber der Heiligen Schrift, die daraus resultierte, dass letztere in Übersetzung vorlag; dieser Unterschied ist für das Verständnis der christlichen Kabbalisten von wesentlicher Bedeutung.«

den hermeneutischen Verfahren zur Deutung des Flaschenbüchleins und einigen – aber offenbar nicht allen – Aspekten der Kabbala nahegelegt.[369]

Der Begriff der Kabbala setzt sich in der Frühen Neuzeit laut Kilcher aus zwei zentralen Aspekten zusammen: Erstens, aus dem Sinn, der hinter dem Buchstaben der Schrift verborgen ist, sowie, zweitens, aus dem hermeneutischen Instrumentarium, mit dem dieser Sinn freigelegt werden kann.[370] Legt man das Gewicht auf den zweiten Aspekt, so wird die Kabbala zu einer Hermeneutik zur Entzifferung verborgener Bedeutungen. Die Auslegung eines Texts ›more cabbalistico‹ besteht in der allegorischen, anagogischen oder symbolischen Interpretation unterschiedlicher Elemente der Heiligen Schrift.[371] Dazu werden hebräische Buchstaben in ihre formalen Bestandteile zerlegt. So fasste die christliche Kabbala die drei Teile des Buchstabens Aleph (א) als Symbol für die trinitarische Struktur auf.[372] Auf der Ebene des Worts wiederum nehmen unter den hermeneutischen Verfahren der Kabbala Gematria, Notarikon und Temurah eine zentrale Stellung ein. Alle drei Verfahren erlauben es auf der Basis bestimmter Kriterien ein Wort (oder einen Buchstaben) durch ein anderes zu ersetzen: Gemäß der Gematria können die einzelnen hebräischen Buchstaben eines Worts in Zahlwerte überführt werden; zwei Wörter werden anschließend gemäß numerischer Äquivalenz untereinander austauschbar.[373] Das Verfahren des Notarikon behandelt jeden Buchstaben in einem Wort als Abkürzung eines ganzen anderen Worts.[374] Dabei zeigt sich eine große Ähnlichkeit zur Verwendung des Akronyms als etymologischen Verfahrens.[375] Die Temurah, die Pico als *alphabetaria revolucio* glossiert, erlaubt die kombinatorische Umstellung der Buchstaben innerhalb eines Worts.[376] Ihr entspricht in der Tradition der antiken Grammatik das Anagramm. All diese Techniken haben es gemein, dass sie, mit dem

---

369 Kilcher 1998, 22 unterscheidet zwischen drei verschiedenen Rezeptionsmodi der Kabbala: In der Analyse-Terminologie Kilchers kann man diese Form der Rezeption als ein Beispiel der »metaphorischen Kabbala« bezeichnen. Dieser Umgang mit der Kabbala greift die Kabbala als bestimmte formale »Konstellation« mit bestimmten rhetorischen Wendungen auf, ohne die metaphysische Substanz ebenfalls zu übernehmen.

370 Kilcher 1998, 102.

371 Kilcher 1998, 108.

372 Kilcher 1998, 110.

373 »Principio nempe dictio sumitur pro dictione, uel per transpositionem quae metathesis nuncupatur, uel per numerum aequalem dictionibus inclusum« – »Als erstes kann ein Wort für ein Wort stehen, entweder durch eine Transposition, die man Metathesis nennt, oder durch numerische Äquivalenz […] der Buchstaben der beiden betreffenden Worte« (Reuchlin, De arte cabalistica, fol. 64a, Übersetzung: Kilcher 1998, 112).

374 Kilcher 1998, 113–114.

375 Michel 1988, 217.

376 Kilcher 1998, 115.

Ziel, einen verborgenen Sinn freizulegen, Buchstaben und Wörter in andere übersetzen und dabei so vorgehen, dass aufgrund eines formalen Kriteriums semantisch unkontrollierte Bezüge zwischen Wörtern hergestellt werden.

Das Wissen darum, wie diese Verfahren der (christlichen) Kabbala funktionieren, ist für eine humanistisch gebildete Person in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die an hermetischem Wissen interessiert ist, ohne Weiteres zugänglich. Innerhalb der *Geschichtklitterung* gibt es neben der vorliegenden Passage zwei weitere Referenzen auf die Kabbala.[377] An einer Stelle wird die Kabbala zusammen mit weiteren, teils hermetisch konnotierten Traditionen – genannt werden Pythagoras, die ›Druiden‹, Raimundus Lullus sowie die Mnemotechnik –, zu einer Disziplin der Gedächtniskunst erklärt.[378] Diese Funktionalisierung der (christlichen) Kabbala als metaphysische Topik für Gedächtnistheorien erfolgte parallel zur Integration diverser weiterer hermetischer Wissenschaften in die frühneuzeitliche *ars memorativa*.[379] Im späten 16. Jahrhundert ist die Verknüpfung von rhetorischer Mnemonik, Lullismus und Kabbala in Traktaten zur Gedächtniskunst weitverbreitet. Daher ist es kaum möglich, den exakten Prätext auszumachen, aus dem die *Geschichtklitterung* diese Kenntnis von der Kabbala entnahm.[380]

---

377 Die letzte Anspielung auf die Kabbala innerhalb der *Geschichtklitterung* findet sich in einem Wortspiel mit dem romanischen Fremdwort *caball* (Pferd) als Teil einer üblen antijüdischen Verleumdung: In Gkl 1590, 258 ruft das mit seinen Holzpferden spielende Riesenkind *Gargantua* aus: »Hei botz Lorentz Roſt/ nem den Caballen recht/ trag jn wie man die Juden henckt/ den kopf vnderſich wie den Såuen/ dann es iſt ein geſchlecht mit den vnder der Bütten.«

378 Vgl. den selbstreferenziellen Ausruf in Gkl 1590, 114, der auf eine lange, sich oft in misogynen Wortspielen ergehende Aufzählung von angeblichen ›unzüchtigen‹ Frauenfiguren folgt: »O wie ein gute Pitagoriſche/ Druidiſche/ Caballiſti/ Minemoniſche vnnd Lulliſche gedechtnuß fůr ſolchen Huren und Bubentroß«; zu Fragen von Geschlecht in der *Geschichtklitterung*, vgl. Holenstein 1991 mit exzellentem Kommentar zum 5. Kapitel sowie die Aufsätze von M. E. Müller 1988; Haug 1994; J.-D. Müller 1994b; Bachorski 2001; Nivre 2004; Blum 2014.

379 Kilcher 2000, 200: »[D]ie Gedächtnistheorien der Frühen Neuzeit kombinieren nicht nur die platonische Konzeption der Erinnerung mit der rhetorischen Gedächtniskunst, sondern erweitern diese auch um das Spektrum der neuentdeckten Wissenschaften, wie Lullismus, Magie und eben auch Kabbala.«

380 Aus diesem Grund muss die vorsichtig formulierte Vermutung Seelbachs, dass die Kombination von lullischer und kabbalistischer Theorie eine direkte Rezeption von Pico della Mirandolas *Conclusiones* bezeuge, leider Spekulation bleiben (Seelbach 2000b, 331). Seelbach ist insofern auf der richtigen Spur, als Pico tatsächlich der Erste ist, der Llulls Universalwissenschaft und die Kabbala aufgrund des gemeinsamen kombinatorischen Verfahrens zusammenbringt; damit ebnet er aber erst den Weg für Figuren wie Giulio Camillo (1550), Giovanni Matteo Toscani (1578) oder Tommaso Garzoni (1585), Kabbala und Lullismus als wichtige Elemente in die Gedächtniskunst zu integrieren (Kilcher 2000, 199, 208, 211, 217). Um unter der Fülle an Traktaten, die diese Überlegung aufgreifen, den exakten Prätext zu identifizieren, aus dem die *Geschichtklitterung* diese Kenntnis von der Kabbala bezieht, ist die Formulierung im 5. Kapitel zu wenig präzise.

Die finale Erwähnung der Kabbala in der *Geschichtklitterung* ist aufschlussreicher, insofern darin ihre hermeneutische Funktion verhandelt wird. Dieser Verweis auf die Kabbala erfolgt, nachdem der Erzähler der Leserschaft eine haarsträubende Geschichte über die wundersame Geburt des *Gargantua* aus dem Ohr seiner Mutter unterbreitet hat. Ziel ist es, die Glaubwürdigkeit der Erzählung spielerisch zu legitimieren, indem die folgende Frage gestellt wird:

> was weren die Caballiſtiſche Bůcher nutz/ von den obgehůlten der Natur vnd Naturmachei/ wann man nicht einen andern verſtand darhinder ſucht?
> (Gkl 1590, 199)[381]

Auch dieser Satz ist nicht einfach zu deuten. Ein Vergleich mit der Ausgabe von 1575 macht klar, dass das Wort ›Naturmachei‹ als Verballhornung von »Naturmagi[e]« zu lesen ist.[382] Das Wort ›obgehült‹, dem in der Ausgabe von 1575 das Wort »Obculis« entspricht, stellt laut Seelbach eine etymologische Deutung von lat. *occulta* (Geheimnisse) dar. Der entsprechende Teilsatz wäre im Neuhochdeutschen als »von den Geheimnissen der Natur und der Naturmagie« wiederzugeben. Der Zweck der Kabbala, soviel wird in diesem Satz auf jeden Fall klar, ist es, einen anderen, unter der Oberfläche verborgenen Sinn freizulegen. Laut Seelbach steht hinter dieser Aussage eine Formulierung aus Johannes Reuchlins' *De arte cabbalistica*,[383] die es zur Aufgabe des Kabbalisten bestimmt, »etwas anderes zu verstehen, als er liest«.[384] Damit wird an dieser Stelle der *Geschichtklitterung* jene Kernbestimmung der frühneuzeitlichen Kabbala als der Wissenschaft vom ›Sinn, der hinter dem Buchstaben der Schrift verborgen ist‹, explizit formuliert, die ich in der Interpretation der ›halb kabbalistischen‹ Lesart im *Erst Capitel* bereits herangezogen habe.[385] Falls sich das Wort »dahinder« auf die »obgehůlten der Natur« bezieht,[386] so wird die Kabbala an

---

381 Vgl. auch Gsch 1575, L1v–2r: »was weren die Caballiſtiſche Bůcher nuz/ von den Obculis der Natur vnd Naturmagi?«

382 In Gsch 1575, L1v–2r lautet die Formulierung dieses Satzes: »was weren die Caballiſtiſche Bůcher nuz/ von den Obculis der Natur vnd Naturmagi?«

383 Seelbach 2000b, 367. Da auch die Übereinstimmung bezüglich der Formulierung wiederum eher vage ist, ist eine eindeutige Identifikation des Prätexts auch in diesem Falle nicht möglich.

384 Deutsche Übersetzung aus Volkmann 1923, 74, zit. Seelbach 2000b, 367; das lateinische Original in Reuchlin 1517, 48 konnte nicht identifiziert werden.

385 Siehe S. 199. Da auch diese Bestimmung in den frühneuzeitlichen Traktaten zur Kabbala verbreitet und die Übereinstimmung der Formulierungen eher vage ist, ist auch in diesem Fall eine eindeutige Identifikation von Reuchlins *De arte cabbalistica* als direkter Prätext der Stelle nicht möglich.

386 Bezieht man das Wort »dahinder« hingegen auf die kabbalistischen Bücher selbst, so würde die Eigenschaft der Kabbala, hinter dem evidenten literalen Sinn eines jeden Textes einen ver-

dieser Stelle nicht nur als eine hermeneutische Wissenschaft für Buchstaben und Texte behandelt, sondern als eine universale Hermeneutik, die auch Gegenstände der Natur erfasst. Eine solche Ausdehnung der Extension der Kabbala hin zu einer umfassenden semiologischen Wissenschaft, die der Decodierung der verborgenen inneren Bedeutung aller Dinge dient, ist in paracelsistischen Traktaten des 16. Jahrhunderts tatsächlich zu finden.[387] Die Kabbala wird damit zum »Paradigma einer Wissenschaft der Lesbarkeit der Dinge«.[388] Mit der Kabbala kann nicht mehr nur das hebräische Buch der Bücher lesbar gemacht werden, sondern auch das Buch der Natur und alle anderen Dinge. Kilcher bringt das paracelsische Credo auf die folgende Formel: »Lerne artem cabbalisticam, die schließt alles auf!«[389] Auch im pseudoparacelsistischen Traktat *De natura rerum* (1584), das einen Intertext der *Geschichtklitterung* darstellt, finden sich Belege für die Auffassung, die Kabbala sei eine Kunst, mit deren Hilfe das Buch der Natur entziffert werden könne.[390]

In anderen Texten Fischarts, insbesondere in den Bearbeitungen des *Binenkorb* und der *Daemonomania*, zeigt sich eine ausgeprägte Skepsis gegenüber der Kabbala, die sich mit antijüdischem Ressentiment verbindet.[391] Im *Binenkorb* erscheint die Kabbala durchwegs als eine fremde Tradition der jüdischen Religion, deren Praktiken angeblich eine Bedrohung für die wahre christliche Lehre darstellen. Der unterstellte Einfluss »der Juden Kabalen«[392] auf das Dogma und die Riten der römischen Kirche wird dabei zu einem zentralen Argument in der antikatholischen Polemik des *Binenkorb*.[393] Auch in der Auseinandersetzung mit Bodins *Démonomanie* wird

---

borgenen Sinn zu entdecken, in selbstbezüglicher Weise auf diese selbst angewandt. Die Formulierung wäre dann als eine implizite Distanzierung von der Kabbala zu verstehen: Läse man in den kabbalistischen Schriften, ohne darin einen anderen Sinn zu suchen, dann wären diese genauso unglaubwürdig wie die haarsträubende Geburtsszene, die der Erzähler gerade ausgebreitet hat.

387 Kilcher 1998, 127–128.

388 Kilcher 1998, 126.

389 Kilcher 1998, 127.

390 Laut Kilcher 1998, 128 ist hier die »Rede von ›cabalistischen signata‹ als Signaturen, die vil verborgener ding offenbart« (vgl. Paracelsus 1928, 11,393).

391 Eine engagierte und absolut notwendige Aufarbeitung der teils heftigen antijüdischen Tendenzen der *Geschichtklitterung* leistet Weinberg 1986, 107–116.

392 Marnix, Philips van und Johann Fischart: *Binenkorb. Des Heil. Röm. Jmmenschwarms* […], Strasbourg: Jobin, Bernhard 1588 [VD16 M 1052], fol. 29v. [1]DWB 11,6 führt den Ursprung des Worts ›Kabale‹ (i. S. v. ›Intrige‹, ›Ränkespiel‹) tatsächlich auf Fischarts polemische Verwendung dieses Worts im *Binenkorb* zurück, was Fischart eine Erwähnung im Artikel ›Kabbala‹ des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* eingebracht hat (Niewöhner 1976).

393 Im Hintergrund dieser Polemik steht ein protestantisches *sola scriptura*-Argument, dass im Dogma der katholischen Kirche eine synkretistische Vermischung kanonischer biblischer Texte mit den Lehren der »Concilien/ Vättern vnd Decreten« sowie diversen nichtchristlichen Traditionen wie »dem Cabala der Jůdiſchen Rabinen«, der »Theology deß Kǒnigs Nume«, der »Philoſophy

die Möglichkeit einer christlichen Kabbala[394] zurückgewiesen. In einer dem Text vorangestellten Vorwarnung wird ausdrücklich vor Bodins positiver Beurteilung der kabbalistischen Allegorese gewarnt.[395]

Aus diesen Parallelstellen folgt, dass Fischart/Elloposcleros über solide Grundkenntnisse der (christlichen) Kabbala verfügte, ihr aufgrund ihres jüdischen Ursprungs aber skeptisch gegenüberstand. Auch an der Stelle im *Ersten Capitel*, die von der ›halb kabbalistischen‹ Lektüre des Flaschenbüchleins im Grab des Riesen handelt, gibt es diverse Anzeichen für eine implizite Distanzierung von der Kabbala. Immer wieder finden sich Spuren satirischer Ironie. Durch seine Finger zu blinzeln, ist kein ernsthaftes Verfahren, einen Text zu entziffern (Gkl 1590, 55). Der Deutungsprozess wird, wie bereits gezeigt, weniger als philologisch präzises Verstehen denn als ein wildes Raten (›rätersweis‹, ›errathen‹) beschrieben. Geht es darum, den wahren Sinn eines Texts zu rekonstruieren, wird das Potenzial der Kabbala in Zweifel gezogen.

Dies führt mich zu folgendem Schluss: Der Bezug auf die kabbalistische Allegorese des Texts erfolgt an dieser Stelle gerade darum, weil die Kabbala als defizitär wahrgenommen wird. Sie bringt Bedeutungen hervor, die sich im vorliegenden Dokument gerade nicht finden. Will heißen: Die Lektüre des entstellten Texts des *Flaschenbüchleins* wird als ein hermeneutischer Akt dargestellt, der sich nicht durch philologische Präzision und hermeneutische Exaktheit, sondern durch Abweichung

---

des Ariſtotelis« und den »Exempeln der Heyden« stattgefunden habe: »Diß nun alles zuſamen gerafft/ vnd in einen Kuchen geſchlagen/ wirdt genent Traditiones ſanctæ Romanæ Eccleſiæ, Einſatzungen/ Angebungen vnnd gebott der H. Rom. Kirchen« (Fischart 1588a, fol. 59v [alle Zitate]). Damit wird eine Skepsis aufgenommen, die im Umkreis der Reformation gegenüber den kabbalistischen Techniken der Allegorisierung herrschte. Kilcher 1998, 119 führt dies im Falle Luthers auf dessen Ablehnung eines am Buchstaben ausgerichteten Schriftverständnis zurück, dem dieser seine hermeneutische Kategorie des Sinns entgegenstellt, wie sie sich auch in Luthers Übersetzungstheorie äußert.

394 Christliche Kabbala bedeutet eine weitgehende Aneignung und Umdeutung der jüdischen Kabbala: Von vielen christlichen Hebraisten der Frühen Neuzeit wurde die Kabbala analog zum Neuplatonismus oder den hermetischen Schriften verbreitet als eine Präfiguration eines universalen Christentums aufgefasst. Dahinter steht laut Kilcher 1998, 19 die implizite Annahme, dass die wahre kabbalistische Lesart der jüdischen Schriften es erlaube, die christlichen Glaubenswahrheiten bereits in den jüdischen Heiligen Schriften zu rekonstruieren.

395 In der Übersetzung der *Démonomanie* von Jean Bodin zeigt sich diese Skepsis gegenüber der Kabbala besonders deutlich, weil Bodin der Kabbala als Allegorese eine theologische Bedeutung zugesteht (Bulang u. a. 2015, 434). Dieser Position tritt Fischart nicht nur in einer dem Text vorangestellten »Vorwarnung« ausdrücklich entgegen und greift an bestimmten Stellen auch durch markierte Ergänzungen in den Text ein. Bodin sei zu sehr auf die exegetischen Traditionen der »Rabinen« erpicht, mit denen er versuche, die »Vnergrůndlichſten Geheimnuſſen« zu ergründen (Fischart 1581, fol.):(8r, vgl. Bulang u. a. 2015, 435).

auszeichnet. Die Texthermeneutik, die bei der Lektüre des *Flaschenbüchleins* zur Anwendung gebracht wird, ist nicht auf die Heilung eines deformierten Texts und auf die Rekonstruktion eines integralen, abgeschlossenen Originals bezogen. Vielmehr läuft die kabbalistische Hermeneutik, wie schon die alchemistische Putrefaktion, auf eine verfremdende Transformation des Texts hinaus.

Transkription und Translat

Was aber ist das Produkt, das am Ende dieses umfangreichen Prozesses von textuellem Zerfall und kabbalistischer Lektüre steht? Gemäß der Beschreibung des Erzählers enthält das Flaschenbüchlein zum Ende hin einen Anhang, der als »Mo̊nchiſch Korallen Corollari/ Schuleriſch Appendix/ Historiſch Supplement« (Gkl 1590, 55) bezeichnet wird. So wie sich die Fiktion präsentiert, erlitt dieses kleine Traktat dasselbe Schicksal wie der Rest des Buches. Es wurde, in exakter Wiederholung der Konstellation, die bereits bezüglich des ganzen Flaschenbüchleins geschildert wurde, am Anfang und am Schluss von »Mäuß vnd Ratten/ Schaben vnd Maden/ oder (daß ich weniger lůg) ſonst ſchådliche[n] Thier« (Gkl 1590, 56) zernagt und damit nahezu unlesbar gemacht.[396] Die Überreste dieses Anhangs werden, so kündigt es der Erzähler im letzten Abschnitt des *Erst Capitel* an, im folgenden Kapitel in vollem Umfang abgedruckt. Tatsächlich präsentiert das *Ander Capitel* ein solches Dokument, das den folgenden Titel trägt:

VI VVIDERTODE, VVITARBORS-
TIGE, VVITERVVETTERIGE VND VVITAR-
ſinnige fanfrelſcheit, vnt vviſſagung: ſampt den vvan-
frolichen Gluktratrara, fon tar Lantagrue-
lichen vvirrckung, ſagensvveis,
vvi ſcorpionœl ein-
zunemmen.
(Gkl 1590, 57)

Bislang wurde die ›Fanfrelischeit‹ (Abb. 3 und 4), wie ich diesen Text nach dem zentralen Wort im Titel nennen werde, von der Forschung in erster Linie als Rätseltext untersucht, der in der *Geschichtklitterung* den Platz der französischen *Fanfreluches*

396 Zur destruierten Materialität der Buchstaben in diesem Dokument bei Rabelais, vgl. Körte 2012, 106–108. Die Verhinderung der Zerstörung der Bücher ist auch das Thema im versifizierten Lob der Bücher, das sich im Kontext der Beschreibung der Bücherei von Thélème/Willigmut findet, vgl. dazu Kellner 2019a, 234–236.

Das Ander Capitel.

Von einer Alten Miſtwålken
Pantagrueliſchē Vorſagung/in einer denk-
begråbnus oder Grabverzeichnus erſpehet/
daraus jr die Oraculiſch Tripodiſch
poetiſch ergaiſterung
rechterſehet.

TI ANTIDOTIRTE, VVI-
TARBORSTIGE, VNT VVITARSIN-
nige fanfreliſcheit, unt vviſſagung: auch tas
vvan froliche Gluktratrara, ſon rar Lanta-
gruelichen vvirckung, ſagens vveis,
vvi ſcorpionol, einzu-
nemmen.

A W VVa Δ fluten
Τ Hac, lac berg, nachen.
ρ ſchon Sat Υ T Θ guten
Dis V Teut Teuchuuallion rachen
Gallion Π gog Ω hoch Bachen
Aettal Z Φ Aette edel Aettalien
Tahar Ξ noch haiſſt VVallien
Σ komt Bach, Becher, Bauch, Naſſachen.

2 Trat har tår Zwingar all tår Zimmerar.
Ti ain Sóturn gezimmart hatten:
Wólchs waran rechte Sóbekümmarar
Ti inn tåm watar tahar wattan.
Tas

Abb. 3: Johann Fischart: Affenteurliche vnd Vngeheurliche Geschichtschrift. Strasbourg: Bernhard Jobin 1575, B8v (Bayrische Staatsbibliothek München, ESlg/P.o.gall. 1769 d, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00047235-2. CC BY-NC-SA 4.0).

Secht wi jr ta ergaiſtart ſtet
Tas man euch inn ti hent wol tet
Wißt toch nicht wa jr ſtåt noch get
Alſo macht euch tis trara blôt
Tis Quotlibet fon ter Trommet
Als het es ti Siwill geret.
O Mumm her tas man ti kôbf lôt/
Holt ain Koffenſtubnars Profet
Ti euch tarfon ain Ketars zett/
Nun knett/nun trett/ter lett iſt fett.

ρ T tanz W uueis Θ V ſchuuizarſtiffal
Ω λ ξ ν ſchliffal ꝺ θ μ biiffal
β κ μ π liillzapfflin σ ρ en
• ψ uuachtalpfeif ε κ φ uen.

De eſt quod abeſt fon den Krotteſchi-
ſchen Kluftgrillen.

Nun trara τράρα, gluk trara τράρα, nũ laſst uns
fara i para unt πάρα: Sint vvir nicht hi, ſo ſint
vvir tara. komſt izund nicht, ſo komſt zu la-
ra: Ti ich farfiir ſint all Narra, unt iſt toch
ſchvvær tiſar Karra: Aes iſt halt ſchone vva-
ra, Ich farlur tran ti tara: vvas ich an aim
ſpara, Iſt am antarn lara, Laſst fara
φάρα, vvolts nicht harra, Schalts
den karra: on gfara, Tra-
ra τράρα.

Winiß.

Aber

Abb. 4: Johann Fischart: Affenteurliche vnd Vngeheurliche Geschichtschrift. Strasbourg: Bernhard Jobin 1575, C7r (Bayrische Staatsbibliothek München, ESlg/P.o.gall. 1769 d, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00047235-2. CC BY-NC-SA 4.0).

antidotées (Abb. 5) einnimmt.[397] Für meine Untersuchung ist aber die folgende Erkenntnis entscheidend: Dieser Text stellt die gedruckte Fassung des Anhangs des Flaschenbüchleins dar. Es handelt sich dabei um das finale Produkt jenes Transformationsprozesses, der im *Erst Capitel* geschildert wurde. Der Leserschaft wird von diesem Text nicht nur berichtet; vielmehr wird der Text zum eigenen Augenschein vorgelegt und vollständig abgedruckt.

Wer das *Ander Capitel* in der ersten Ausgabe der *Geschichtklitterung* aufschlägt, erblickt Buchstaben, die auf der ganzen Buchseite zu tanzen scheinen. Nicht nur das ›double-v‹ zerfällt in Sätzen wie *»ſagens vveis, vvi ſcorpionol«* (Gsch 1575, B8v) in seine beiden alten Bestandteile. Auch der Umlaut ›ü‹, sonst gemeinhin mit einem überschriebenen ›e‹ versehen, wurde in zwei Hälften zertrennt: der Büffel wird zum *›biiffal‹* (Gsch 1575, C7r). Einem großen ›T‹, das ganz allein dasteht, ist die rechte Hälfte seines Querbalkens abgebrochen; erst unter der Lupe erweist sich die beschädigte Type als auf dem Kopf stehendes großes ›L‹. Zwischen die lateinischen Lettern drängen sich auch einzelne fremde: griechische Majuskeln und Minuskeln (Gsch 1575, B8v).[398] Alle Buchstaben des lateinischen und des griechischen Alphabets haben auf diesen Seiten zusammengefunden, um sich an einer gemeinsamen *»tanz W uueis«* (Gsch 1575, C7r) zu beteiligen – das ›M‹ in der Mitte steht bezeichnenderweise auf dem Kopf. Ob es für diese *danse macabre* der Lettern eine einfache Erklärung aus dem frühneuzeitlichen Druckwesen gibt?

Eine humanistische Offizin des 16. Jahrhunderts wie jene Bernhard Jobins besaß diverse Setzkästen mit unterschiedlichen Sorten von Lettern: mindestens eine gebrochene Schrift, eine Antiqua und griechische Typen, jeweils in verschiedenen Schriftschnitten. All diese Schriftarten finden sich im *Ander Capitel,* teilweise versammelt auf einer einzigen Druckseite. Jede dieser Schrifttypen diente einem bestimmten Zweck, war für eine spezifische Sprache bestimmt. Für Texte in Latein und den romanischen Volkssprachen griff man zur Antiqua, für deutsche Texte zur Schwabacher. Jede dieser Sprachen verfügt über andere charakteristische Laute und Buchstaben und hatte ihre eigenen Konventionen für den Drucksatz. So verfügt die gebrochene Schwabacher etwa über ein ›w‹ sowie Umlaute und verwendet die Virgel. Die Antiqua hingegen hat die Ligatur ›æ‹ als eigene Type und bedient sich

---

397 Die »Vorsagung« wird von Bulang 2011b, 56 als »hermetischer Text« charakterisiert. Kellner 2008, 172 stellt eine strukturelle Korrespondenz des »das erste Buch eröffnenden, kaum deutbaren Rätsels Les Fanfreluches antidoteés« mit der »dunkle[n] Rätsel-Prophezeiung« ganz zum Schluss des Gargantua fest.

398 Mit den entstellten Buchstaben im *Ander Capitel* beschäftigt sich – mit Blick auf die Frage der medialen Repräsentation destruierter Schriftlichkeit –, auch Trösch 2022c, 176–179.

DE M. FR. RABELAIS. 9

Ie(combien que indigne)y fus appelé: & à grand renfort de bezicles pratiquant l'art dont on peut lire lettres non apparentes, comme enſeigne Ariſtote, la tranſlatay ainſi que voir pourrez en Pantagrueliſant: c'eſt à dire, beuuans à gré, & liſans les geſtes horrifiques de Pantagruel. A la fin du liure eſtoit vn petit traité intitulé: Les fanfreluches antidotees. Les Rats & Blattes, ou(à fin que ie ne mente) autres malignes beſtes auoyent brouſté le commencement: le reſte i'ay cy deſſous adiouſté par reuerence de l'antiquaille.

Les Fanfreluches antidotees trouuees en vn monument antique.

CHAP. II.

I X i?enu le grand dompteur des Cimbres
 . ſant par l'air de peur de la rouſee,
L X ſa venue on a remply les timbres
',. Beurre fraiz, tombant par vne houſee
G P uquel quãd fut lá grãd mere arrouſee,
X criatout haut, hers par grace peſchez le
Car ſa barbe eſt preſque toute embouſee,
Ou pour le moins tenez luy vne eſchelle.
Aucuns diſoyent que leicher ſa pantoufle
Eſtoit meilleur que gaigner les pardons,
Mais il ſuruint vn affecté marroufle,
Sorty du creux ou lon peſche aux Gardons
Qui diſt, Meſſieurs pour Dieu nous engardons,
L'auguile y eſt.& en ceſt eſtau muſſe,
Là trouuerez(ſi de pres regardons)
Vne grand' tare, au fond de ſon amuſſe.
Quand fut au poinct de lire ce chapitre,
On n'y trouua que les cornes d'vn veau,
Ie (diſoit-il) ſens le fond de ma mittre
Si froid, qu'autour me morfond le cerueau.

Abb. 5: François Rabelais: Les œvvres de M. François Rabelais. […] Gargantua, & […] Pantagruel. Anvers: François Nierg 1573, 9 (Bayrische Staatsbibliothek München, P.o.gall. 1770, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10189355-5).

des Kommas. Genau diese funktionale Zuordnung gilt im *Ander Capitel* nicht. Die Lettern gehen durcheinander. Deutsche Wörter werden in Antiqua gesetzt, gleich darüber auf derselben Seite lateinische Wörter in der Schwabacher (Gsch 1575, C7r).[399] Da die Sprachen und Schriften nicht ganz zueinanderpassen, führen die Inkongruenzen zwischen diesen zu Interferenzen, welche die Buchstaben zerreißen: Dies geschieht, weil es in der Antiqua den Umlaut ›ü‹ (respektive ›ů‹) nicht gibt. Es handelt sich um ein Übersetzungsphänomen auf der basalen Ebene, jener des einzelnen Buchstabens: Bestimmte Zeichen gelangen von einem Zeichensystem (Alphabet) in ein verwandtes anderes, das auf andere Art strukturiert ist. Allerdings operiert der Text dabei auch hier außerhalb der üblichen Bahnen. Anstelle einer Transkription,[400] die das Signifikat[401] eines Buchstabens mit den Mitteln der anderen Schrift wiederzugeben versucht und sich dabei der Konventionalität der Schriftzeichen bedient, wird ein Übersetzungsverfahren in Anwendung gebracht, das auf einer ikonischen Zeichenrelation zwischen den Buchstaben basiert. Es wird nicht der Sinngehalt der Schwabacher-Letter ›ů‹ in der Antiqua wiedergegeben, indem dieses mit dem konventionellen Digraphen ›ue‹ ersetzt wird. Vielmehr geht es darum, die Gestalt des Schwabacher-Zeichens mit den Mitteln der Antiqua grafisch so präzise wie möglich darzustellen. Dies allein ist aber nicht ausreichend, um zu erklären, warum die Buchstaben ›ins Tanzen‹ kommen, sodass einige Lettern wie das ›L‹ oder das ›M‹ auf dem Kopf stehen. Auch die griechischen Buchstaben im Text sind mit dem Rückgriff auf die Konventionen des Buchdrucks damit nicht erklärt.

Mit dem Wissen um den Zustand des überlieferten Texts aus dem *Erst Capitel* kann die Funktion des Arrangements von tanzend-entstellten Buchstaben und Wörtern des *Ander Capitel* erschlossen werden. Es handelt sich dabei um die Wiedergabe des Supplements aus dem Flaschenbüchlein aus dem Riesengrab, das

399 Vgl. das Wort »Quotlibet« in Schwabacher und die bereits zitierte ›tanzweis‹ in Antiqua gleich darunter.

400 Wissenschaftliche Transliterationen, die rein auf der Schrift basieren und die eine eineindeutige Beziehungen zwischen Buchstaben herstellen, sind ein vergleichsweise modernes Phänomen. Transkriptionen (*aussprachebasierte* Darstellung) hingegen gibt es selbstverständlich bereits in der Frühen Neuzeit.

401 Ein einzelner Buchstabe/Laut (respektive Graphem/Phonem) ist nicht selbst bedeutungstragend, sondern die kleinste bedeutungsunterscheidende Einheit der Sprache. Gleichwohl kann man selbstverständlich auch über einen bestimmten Buchstaben sprechen und in diesem Sinne kommt auch dem ›ů‹ eine Bedeutung zu: Es handelt sich um einen mit einem Superskript versehen Buchstaben, der in der deutschen Sprache zur Wiedergabe eines ›gerundeten geschlossenen Vorderzungenvokals‹ verwendet wird. In gleichem Sinne gehören zum Konzept dieses ü-Phonems die verschiedenen Möglichkeiten unterschiedlicher Sprachen und Schriftsysteme, diesen Laut in der Schrift wiederzugeben: ů, ü, ue, y etc.

die Erzählerfigur im *Erst Capitel* mithilfe seiner kabbalistischen Deutungstechnik entziffert hat. Wichtig ist es hier, die Ebenen der erzählerischen Darstellung sauber zu differenzieren. Es handelt sich bei der *Fanfrelischeit* nicht um einen Abdruck des Dokuments selbst. Vielmehr handelt es sich auch innerhalb der erzählten Welt um eine Art Edition, die das Produkt der Entzifferungsarbeit der Erzählerfigur darstellt. Bei dieser Transkription werden die entstellten Passagen so exakt wie möglich wiedergegeben.

Diese exakte Wiedergabe der authentischen Materialität des fiktiven Manuskripts zeigt sich bezüglich der sprachlichen Gestalt der Edition der *Fanfrelischeit*. Die *Fanfrelischeit* ist in einem Deutsch verfasst, das sich vom Frühneuhochdeutsch der restlichen *Geschichtklitterung* in seiner Orthografie und Lautfärbung unterscheidet. Diese verfremdete Sprache der *Fanfrelischeit* bedient sich diverser Eigentümlichkeiten, die einen archaischen Sprachstand konnotieren. Innerhalb der Diegese handelt es sich bei der *Fanfrelischeit* um die Transkription eines authentischen historischen Dokuments. Ändert man die Perspektive und betrachtet die *Fanfrelischeit* als fiktionales literarisches Werk, so verkehren sich die Verhältnisse in ihr Gegenteil. Dann handelt es sich bei der *Fanfrelischeit* um ein Dokument, das diverse Eigenschaften eines imaginierten Fragments – insbesondere Sprachstand und Entstellungen – mit sprachlichen und typografischen Mitteln simuliert. Diese Simulation eines älteren Deutsch geschieht schematisch und ist nach heutigen sprachhistorischen Kriterien selbstverständlich nicht korrekt.[402] Die Forschung vermutet jedoch, dass als Vorbild für dieses künstliche ›Altdeutsch‹ das *Evangelienbuch* von Otfrid von Weißenburg (9. Jh.) diente, das der Humanist Matthias Flacius 1571 in Basel zum Druck brachte.[403]

Dazu bedient sich der Text der folgenden Veränderungen im Sprachstand: Die Auslautverhärtung, besonders im Falle einsilbiger Wörter, wird in der Orthografie kenntlich gemacht, wie dies im Mittelhochdeutschen (und teils auch im Althochdeutschen) üblich ist: »lac« statt ›lag‹, »hac« statt ›hag‹, »unt« statt ›und‹. Die

402 J.-D. Müller 2019, 283–284 insistiert darauf, dass es sich bei Fischarts ›altdeutscher Sprache‹ nicht wirklich um »Mimikry an einen älteren Sprachstand« (283) handle, denn dazu hätte sich dieser enger »an Otfrieds Behandlung der Wörter orientieren können« (284). Müller hat sicher recht, wenn er meint, es gehe Fischart nicht um eine präzise Rekonstruktion des Althochdeutschen, sondern primär um Verfremdung. Möglicherweise überschätzt er allerdings, ausgestattet mit dem umfangreichen terminologischen und konzeptuellen Arsenal neuzeitlicher Sprachgeschichtsforschung, die Möglichkeiten Fischarts zu einer präzisen Rekonstruktion eines älteren Sprachstandes.

403 Bulang 2011b, 55. Vgl. auch Spengler 2001, 1487: »Damit will F. bewusst seiner Sprache einen altertümlichen Klang – einer Weissagung – geben, wobei das Vorbild zweifelhaft und die Forschung von einem ahd. Anstrich des Gedichts spricht, vielleicht in Kenntnis der 1571 erschienenen Otfrid-Ausgabe oder einfach einer Mundartnachahmung.«

Nebensilbenabschwächung, die das zentrale Kriterium zur Unterscheidung von Althochdeutsch und Mittelhochdeutsch darstellt, wird in der Simulation dadurch zurückgedreht, indem fnhd. ›e‹ und ›schwa‹ in unbetonten Nebensilben konsequent durch ›a‹ ersetzt werden. Dies hat den Effekt, dass viele der Reimsilben ein ›a‹ enthalten; zum Beispiel in »Zimmarar« statt ›Zimmerer‹. Immer wieder wird eine Lenisierung der Konsonanten (insbesondere ›t‹ zu ›d‹, aber auch ›p‹ zu ›b‹) rückgängig gemacht. Die vielen Fortes geben dem Altdeutsch der *Fanfrelischeit* einen harten Klang; im Anlaut: »tahar« statt ›daher‹; sowie »plasan« statt ›blasen‹; im Wortinnern: »strofitel« statt ›Strohfiedel‹. Teils wird auch die hochdeutsche Lautverschiebung bezüglich der Transformation des ›t‹ zu ›s‹ rückgängig gemacht; darum heißt es beispielsweise »watar« statt ›Wasser‹.[404] Schließlich werden labiale Media, die zwischen Vokalen stehen, immer wieder velarisiert, sprich: ›b‹ werden durch ›w‹ ersetzt (nach der Lautgleichung, die es beispielsweise im Spanischen gibt); etwa »gawal« statt ›Gabel‹; »schnawal« statt ›Schnabel‹, »awer« statt ›aber‹.

Alles wird darangesetzt, dem Leser den Eindruck von Authentizität und Altertümlichkeit zu vermitteln, indem der Text mit größtmöglicher Präzision genau so vorgelegt wird, wie er sich seinem Herausgeber angeblich präsentiert hat: nicht nur in seiner typografischen, sondern auch in seiner sprachlichen Gestalt.

Die beiden in Antiqua gesetzten Abschnitte mit den einzelnen, entstellten Buchstaben finden sich am Anfang und am Ende des Dokuments: Es handelt sich dabei um das wenige, was sich von den besagten Rändern des Dokuments erhalten hat, die von »Mäuß vnd Ratten« (Gkl 1590, 56) zernagt und dadurch unleserlich wurden. Die Edition reproduziert die Charakteristiken des handschriftlichen Texts exakt; die Typografie der Passagen mit ihren Lücken und verdrehten Buchstaben gibt ikonisch den unordentlichen Zustand der Handschrift im Supplement des Flaschenbüchleins wieder. Der entzifferte Textbestand wird grafisch mit großer Präzision genauso wiedergegeben, wie er sich im (fiktiven) Schriftbild des überlieferten Dokuments präsentiert hätte. Was im französischen *Gargantua* nur angedeutet wird, indem in den ersten Zeilen der *Fanfreluches* jeweils nur die erste Silbe des Verses links am Zeilenanfang entstellt wurde, wird in der *Geschichtklitterung* konsequent auf

404 Fischart kennt aus seiner Auseinandersetzung mit Goropius Becanus' Ursprachentheorie die regelmäßige Differenz von ›s‹ und ›t‹, welche Hoch- und Niederdeutsch (respektive Niederländisch) voneinander scheidet. Im Versuch, das Hochdeutsche gegenüber dem Niederdeutschen, wie von Goropius behauptet, als Ursprache auszuweisen, kritzelt er einen Niederländer, der für seine mangelhafte Aussprache an einem Galgen hängt, der die Form eines attischen Taus hat; vgl. Bulang 2006, 142; Hauffen 1898, 29. Die Verwendung von ›t‹ statt ›s‹ läuft nicht nur dem Versuch zuwider, den Sprachstand Otfrids präzise wiederzugeben, sondern widerlegt auch Fischarts eigene Ursprachentheorie. Maximale Verfremdung scheint der primäre Aspekt der Transformationen zu sein.

den ganzen Absatz ausgedehnt.[405] Während im *Gargantua* die Möglichkeit, das handschriftliche Dokument direkt abzudrucken, nur angedeutet wird, wird die ikonische Wiedergabe in der *Geschichtklitterung* umfassend umgesetzt. Während die simulierten Entstellungen im französischen Text derart marginal sind, dass es späteren Interpreten ohne größere Probleme gelungen ist, die fehlenden Wortanfänge zu rekonstruieren, ist eine solche Korrektur in den Abschnitten zu Beginn und am Ende der deutschsprachigen *Fanfrelischeit* nicht mehr möglich. Selbst der in der *Geschichtklitterung* abgedruckte, edierte Text der *Fanfrelischeit* ist so stark korrumpiert, dass eine Wiederherstellung ausgeschlossen ist.

Diese Entstellung des Texts ist das Resultat der zersetzenden Putrefaktion, die – wie bereits gezeigt wurde – das Modell für die Transformationsprozesse darstellt, die sich in der *Geschichtklitterung* abspielen: Es zeigt sich, dass dieses alchemistische Modell von Transformation weiter geht als reine Anagrammatik, die in ihren Transformationen den einzelnen Buchstaben als kleinste, nicht mehr weitere zerlegbare Einheit begreift.[406] Obgleich sowohl das Modell der Putrefaktion als auch die Anagrammatik darauf abzielen, komplexe (sprachliche) Strukturen zu zerlegen und anschließend wieder neu zu kombinieren, gibt es im alchemistischen Modell der *putrefactio* kein kleinstes Element, das nicht mehr weiter in seine Einzelteile zerlegt werden kann. Der Prozess der Zersetzung kann darum ohne Ende fortgeführt werden: Der konzeptionelle Nullpunkt in diesem Prozess ist keine Menge von unterschiedlichen kleinsten Elementen, sondern ein vollständig formloses und unbestimmtes Etwas, das als reine oder erste Materie *(prima materia)* bezeichnet

---

405 In jener Textausgabe von Rabelais' Gargantua, der Fischart vermutlich als Vorlage diente, finden sich am rechten Rand der ersten sechs Verse einzelne lateinische Großbuchstaben (das ›X‹ dreimal untereinander wiederholt) mit viel Weißraum und einigen verstreuten Satzzeichen dazwischen (Rabelais 1573, 9, siehe Abb. 5, S. 210), vgl. dazu Bulang 2006, 142; Hauffen 1898, 29.

406 Dieses Modell hat Ähnlichkeiten mit der Konzeption von Verfall und Formierung von Strukturen im antiken Atomismus, insofern die Buchstaben darin kleinste Elemente darstellen, die sich nicht mehr weiter zerlegen lassen. Nach der Auflösung einer Struktur in ihre kleinsten Einzelteile wird es möglich, dass diese ungebundenen Elemente mit anderen Teilchen neue Kombinationen eingehen können, sodass sich daraus neue komplexe Objekte bilden lassen. Die vorsokratischen Philosophen Leukipp und Demokrit haben diese hypothetischen Teilchen wegen dieser zentralen Eigenschaft Atome (gr. *átomos*, unteilbar) genannt und haben daraus eine materialistische kosmologische Theorie formuliert, die den Anspruch hatte, tatsächliche Vorgänge im Universum zu erklären. Zugleich wurde das Modell bereits in der Antike auch auf die Sprache angewendet. So etablierte Lukrez in *De rerum natura* eine weitgehende Analogie zwischen den physikalischen Teilchen (Partikeln) und den Buchstaben des lateinischen Alphabets. Dabei konnte er auf die Ambiguität des lateinischen Worts *elementum* zurückgreifen, das sowohl Teilchen als auch Buchstabe bedeuten kann, vgl. dazu Franz 1999, 613–615 sowie Noller 2015, 144: »Die Analogisierung von Buchstaben und Atomen auf der Mikroebene entspricht auf Makroebene der Gegenüberstellung von Text und Welt.«

werden kann. Diese Masse verfügt wegen ihrer vollständigen Unbestimmtheit über das Potenzial, dass aus ihr etwas Neues geformt werden kann.[407] Wenn Tobias Bulang im alchemischen Prinzip des Auflösens und Zusammensetzens ein Modell »sprachschöpferischer Produktivität« entdeckt, das in der »Zerstückung und Neuformung der Sprache« für die *Geschichtklitterung* bestimmend ist, so wird seine These durch meine Untersuchung grundsätzlich gestützt.[408] Beim wichtigsten Beispiel, das Bulang für dieses Prinzip hinzuzieht, handelt es sich allerdings um eine anagrammatische Transformation, die durch das Ergänzen, Ersetzen, Umstellen und Entfernen einzelner Buchstaben aus dem »Chaos« schließlich das »Vacuo Cauo Ouo« respektive das »Ofen Hafen Ey« ableitet.[409] Das Wort wird dabei in seine einzelnen Buchstaben zerlegt, diese aber werden als kleinste, nicht mehr weiter zerlegbare Einheiten behandelt und behalten dabei ihre Integrität. Damit wird die volle Radikalität der Putrefaktion nicht erfasst, denn diese macht selbst vor dem Buchstaben nicht halt, und zerlegt auch diesen in immer kleinere Bestandteile. Dieser Prozess wird im *Erst Capitel* nicht nur ausführlich geschildert, sondern zu Beginn der *Fanfrelischeit* auch direkt abgebildet, etwa durch das ›T‹, dem die Hälfte des Querbalkens fehlt.

Allerdings zeigt sich hier die Schwierigkeit, die geschilderten Entstellungen der Buchstaben im Druck darzustellen, die sich aus der Materialität des Dokuments ergibt. Denn die atomistische Anagrammatik hat eine ausgeprägte strukturelle Affinität zum Buchdruck mit beweglichen Lettern. Der Buchdruck bedient sich des Umstands, dass sich alle sprachlichen Äußerungen mit einer beschränkten Anzahl von unterschiedlichen Buchstaben kombinieren lassen. Beim Satz eines

407 Dieses abstrakte Modell hat Übereinstimmungen mit der frühneuzeitlichen Alchemie. Am Ende der verschiedenen Zersetzungsprozesse, zu denen die Putrefaktion gehört, steht nicht ein Ensemble von einzelnen distinkten Elementen, die sich nicht mehr weiter analysieren lassen. Am Ende steht vielmehr die vollkommen unbestimmte *prima materia*, aus welcher neues entstehen kann. Der Phönix, der zu Asche zerfällt – oder die Metamorphose der Raupe zum Schmetterling – stehen symbolhaft für dieses Modell.

408 Bulang 2008, 113: »Geht es den Alchemisten um die Aufhebung der Begrenzung der Materie und ihre Neuformung gemäß dem alchemistischen Motto *solve et coniugo* [sic! gemeint ist wohl: *solve et coagula*, J. T.], so geht es Fischart um die Zerstückung und Neuformung der Sprache, ihre Dekonstruktion, wenn man so will. […] Man sieht hier, wie Fischart ganz analog zu [*sic, erg.* seinem, J. T.] alchemistischem Selbstverständnis die Begrenzungen der Sprache löst, indem er den Diskurs der Alchemie parodiert und sprachschöpferisch neue Lexeme konstruiert. Dabei werden durch Manipulationen am Wortkörper Möglichkeiten aktiviert, ein sprachlicher Überschuß geschaffen und produktiv Geräusche und neue Wörter in die Welt gesetzt.«

409 Gkl 1590, 381–382: »das iſt das Chaos, das Cauum, das Chaouum, der offen Ofen/ hauffen/ Hafen/ welchs des Adlers Hitz Chaouirt/ Fouirt/ Feurofirt/ Chaoquirt vnnd Coquirt: Ja Jupiters krafft war diſtillirer [sic! lies: diſtilliret, J. T.] inn dem Vacuo Cauo Ouo, inn dem Ofen Hafen Ey«.

Texts werden einzelne Drucktypen aus dem Setzkasten genommen und gezielt so angeordnet, dass eine Druckseite mit Text entsteht, die nach dem Druckvorgang wiederum in ihre Einzelteile zerlegt wird. Der Buchstabe ist die kleinste Einheit, die dargestellt werden kann. Seine Integrität bleibt unter allen Umständen gewahrt. Andererseits ist das Inventar an Buchstaben im Setzkasten beschränkt: Zusätzliche Drucktypen müssen aufwendig entworfen, modelliert und gegossen werden. Das *Flaschenbüchlein*, das entziffert werden muss, wird hingegen als ein Manuskript imaginiert: Die Buchstaben in der Handschrift aber werden mit einem Schreibgerät und Tinte einzeln aufs Papier gebracht. Das bedeutet, dass jeder handschriftliche Buchstabe in einem Text sich in seinem Aussehen von allen anderen unterscheidet und dass diese von Nichtschrift nicht eindeutig abzugrenzen sind. Kurzum: Während im Druck ein Buchstabe grundsätzlich die kleinste, immer gleiche Einheit darstellt, kann dessen Gestalt in einer Handschrift bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden. Die Putrefaktion, die den Text, das Wort und auch den Buchstaben auflöst, hat darum eine besondere Affinität zum handschriftlichen Manuskript.

Aus dieser medialen Differenz resultiert die Schwierigkeit, wie sich entstellte handschriftliche Texte wie die beiden Passagen am Anfang und Ende der *Fanfrelischeit* mit den Mitteln des Buchdrucks darstellen lassen. Mit dem begrenzten Inventar an Drucktypen lassen sich entstellte Buchstaben kaum direkt abbilden.[410] Stattdessen sind grafische Übersetzungsoperationen notwendig: Im Druck müssen für die entstellten Buchstaben im Manuskript kreative Äquivalente gefunden werden, die diese repräsentieren können. Eine Möglichkeit stellt der Rückgriff auf visuelle Ähnlichkeit dar, wie beim auf dem Kopf stehenden ›L‹, das ein ›T‹ mit abgebrochenem Balken darstellen soll. Daneben finden sich in der *Geschichtklitterung* auch Operationen, die sich im Grenzbereich zwischen ikonischer und symbolischer Semiose befinden. So sind die griechischen Drucktypen, die sich ebenfalls in den ›zernagten‹ Passagen der *Fanfrelischeit* finden, als (symbolische) Repräsentanten für jene handschriftlichen Buchstabenzeichen aufzufassen, die so weitgehend entstellt sind, dass sie nicht mehr als individuelle Buchstaben des lateinischen Alphabets identifiziert werden können.[411] Deutlich wird dies im Falle der zweitletzten Zeile in der entstellten Passage zu Beginn der *Fanfrelischeit:*

410 Es hätte auch die Möglichkeit bestanden, die Entstellungen der Buchstaben mit Drucktypen nachzustellen, die aus dem regelmäßigen Gebrauch bereits einen Defekt erlitten hatten und die in frühneuzeitlichen Buchdrucken in großer Zahl anzutreffen sind. Damit wäre jedoch die Dimension der gezielten Inszenierung des Textes als Wiedergabe eines handschriftlichen Dokuments weitgehend weggefallen.

411 Eine solche Abwertung des erhabenen Status der griechischen Schrift, die in der humanistischen Kultur höchstes Ansehen genießt, entspricht der satirischen Tendenz der *Geschichtklitterung*.

> *Tahar Ξ noch haiſſt VVallien*
> (Gsch 1575, C7r)

Von den Lautverschiebungen ins Pseudo-Althochdeutsche befreit, kann man dieses Satzfragment als ›Daher heißt Ξ noch Wallien‹ übersetzen, wobei es sich bei ›Wallien‹ um eine Bezeichnung für die Landschaft Wales handelt.[412] Der griechische Buchstabe Xi dient als Platzhalter für das Subjekt des Satzes, das im Manuskript aufgrund der Entstellungen nicht mehr lesbar ist.

Abschließend kann festgehalten werden: Im *Erst Capitel* und *Ander Capitel* der *Geschichtklitterung* wird ein komplexer Transformationsprozess dargestellt. Ausgangspunkt dieses Prozesses ist der unversehrte Text des handschriftlichen *Flaschenbüchleins*, der im Grab des Riesen hinterlassen wird. Über die Zeit wird dieser Text zunächst durch die alchemistische Putrefaktion und dann durch die kabbalistische Hermeneutik der Erzählerfigur entscheidend verändert. Das finale Produkt dieses Prozesses aber ist die *Fanfrelischeit*, die zu Beginn des *Ander Capitel* im Druck veröffentlicht wird. Verknüpft man dies mit der zweiten Darstellung eines Grabs in der *Geschichtklitterung*, der übersetzten *Épitaphe* von Ronsard, so kann diese Transformation als Allegorie auf den Entstehungsprozess der *Geschichtklitterung* gelesen werden. Innerhalb dieses allegorischen Bezugssystems entspricht der ursprüngliche Text des *Flaschenbüchleins* dem *Gargantua* des François Rabelais, während der abgedruckte Text der *Fanfrelischeit* stellvertretend für die *Geschichtklitterung* als Ganzes steht.

Die Anweisungen, die die Erzählstimme für die Lektüre dieses Dokuments formuliert, können eine poetologische Anleitung zur Lektüre des Gesamttexts der *Geschichtklitterung* gelesen werden. Denn auch für einen Leser des 16. Jahrhunderts ist die *Geschichtklitterung* mit ihren Listen, Wortspielen und vielfältigen intertextuellen Anspielungen kein einfach zu lesender Text. Vielmehr muss er sie auch damals wie die unkommentierte Edition eines alten, fragmentarisch überlieferten und nicht kommentierten Dokuments gelesen haben. Die enormen Schwierigkeiten, die wir bei der Lektüre der *Fanfrelischeit* antreffen werden, stehen in

412 Die Form ›Wallien‹ ist nicht im [1]DWB verzeichnet, aber vgl. Meteren 1596, 2,76: »In Cornwallien/ welchs zu euſerſt Enngellandt ligt Weſtwerts/ deßgleichen in Wallien/ gebrauchen ſie noch die alte Brytaniſche Sprach/ welche ſie noch heutigs tags auff jre Sprach Cymbraeg auff Engliſch aber Welſch nennen/ gleich als die Teutſchen«; vgl. auch Gkl 1590, 44: »vnd mehr Engellånder inn Normandien/ als inn Wallien«. Beim Wort handelt es sich um eine Variante des Exonyms für romanische und keltische Nachbarvölker, das sich in Ortsbezeichnungen wie Wallonien, Wales oder Walensee findet. Dies bestätigt sich dadurch, dass sich in der Passage noch weitere verfremdete Landschaftsnamen finden, z. B. »Aettalien«, »Gallion« und »Teut Teuchuuallion« (Gsch 1575, C7r).

diesem Sinne für die Herausforderungen bei der Rezeption der *Geschichtklitterung* insgesamt:

> Wie jr dann hie leſen m°ocht/ doch mit Pantagrueliſiren/ auf Durſtbergiſch/ das iſt/ daß jr vor den Mund netzt/ vnd die Augen trockenet: vor den Weinzeppft/ vnnd darnach allgemach den Verſtand ſch°opfft. (Gkl 1590, 55)

Die Deutung des Texts, so heißt es auch hier, habe durch Wein inspiriert zu geschehen. Das Prinzip des Pantruelisierens wird dem Publikum als richtiger Lesemodus für dieses Manuskript angetragen. Und so erstaunt es nicht, dass die Lektüreanweisungen für die *Fanfrelischeit* vorwiegend das wiederholen, was in der zweiten Vorrede für den ganzen Text formuliert wurde. Sie fügen sich damit nahtlos in die pantagruelische Poetik des Rausches der *Geschichtklitterung* ein. Das entstellte Manuskript ist genau gleich zu lesen wie die gesamte *Geschichtklitterung*.

Die folgende Tabelle (Tab. 1) gibt einen Überblick über das allegorische Gleichungssystem zwischen der Ebene des wilden Übersetzens der *Geschichtklitterung* aus dem *Gargantua* und den entsprechenden Konstellationen in der *Épitaphe* und im Grab des Riesen.

Tab. 1: Implizite Übersetzungspoetik im Transformationsprozess

	Ausgangszustand	**Transformationsprozess**	**Produkt**
Épitaphe (Erste Vorrede)	Leiche von ›Rabelais‹	Putrefaktion	schöne Rebe
Grab des Riesen (*Erst Capitel*)	unversehrtes Flaschenbüchlein	Putrefactio + kabbalistische Hermeneutik	Fanfrelischeit
Implizite Übersetzungspoetik	französischsprachiger *Gargantua*	wilde Übersetzung	deutschsprachige *Geschichtklitterung*

Bei der Untersuchung des *Erst Capitel* ergibt sich bezüglich der Schilderung der transformativen Prozesse, die am *Flaschenbüchlein* in allegorischer Weise dargestellt werden, eine Abfolge zweier unterschiedlicher, komplementärer Prozesse. Durch den Prozess einer alchemischen Putrefaktion wird der sprachlich-literarische Ausgangsstoff auf eine undefinierte Materialität reduziert. Dieses Verfahren schafft die Bedingungen dafür, dass auf der Ebene der materialen Sprache ein ›anderes Wesen‹ entstehen kann. Der in diesem ersten Prozess hergestellte Text erweist sich als unlesbar und bedarf verschiedener sprachmagisch-hermeneutischer Verfahren, die es ermöglichen, diesen Text in kreativer Weise zu deuten. Dazu gehört ein Verfahren, das gewisse Ähnlichkeiten zur Allegorese

der Kabbala aufweist, insofern es sich dabei um eine hermeneutische Praxis der »allegorische[n] Interpretation der materialen Wortgestalten«[413] handelt. Führt die alchemistische Putrefaktion, angewendet auf einen Text, zu einer Destruktion des Sinns, so stellen die verschiedenen hermeneutischen Verfahren der Kabbala eine Technik zur umfassenden Exegese von Texten dar, deren Sinn sich einem oberflächlichen Zugriff entzieht. Wendet man dies auf das Verhältnis von *Gargantua* und *Geschichtklitterung* an, liegt eine komplexe Poetik der Übersetzung vor, die mit den Kategorien und Dichotomien der zeitgenössischen Übersetzungstheorie in keiner Weise mehr expliziert werden kann. Alle Transformationsprozesse, die in dieser immanenten Poetik verhandelt werden, orientieren sich weniger an der Bedeutung der Texte, sondern an deren Materialität. Die spezifische Eigenheit liegt dabei in Kombination eines unkontrollierbaren Prinzips zur Destruktion von Form (womit auch ein Verlust von Bedeutung einhergeht) mit einem zweiten Prinzip, das mit einer bestimmten Möglichkeit zur intentionalen Lenkung des Prozesses verbunden ist und das permanent unerwartete Bezüge zwischen Wörtern herstellt, die semantisch in keiner offenkundigen Verbindung miteinander stehen. Von einem formgebenden Prinzip kann dabei nur bedingt die Rede sein, insofern auch der zweite Teilprozess nicht auf ein geschlossenes Ganzes abzielt, sondern im Partikulären verbleibt und sich über Ähnlichkeiten, Verweise und Wiederholungen innerhalb des Texts stabilisiert.

4.2 ›Falsches‹ Übersetzen?

Die Frage, wie zu übersetzen sei, wird in der *Geschichtklitterung* nicht ausschließlich in den Paratexten und den ersten Kapiteln verhandelt, sondern zieht sich durch den ganzen Text. Dabei vollzieht sich die Auseinandersetzung mit Fragen des richtigen und falschen Übersetzens im größeren Kontext unterschiedlicher gelehrter Diskurse: Von den Exkursen zur Genealogie der Völker[414] und dem Altdeutsch der *Fanfrelischeit*[415] über die Inszenierung der polyglotten Sprache, die sich ändern will, in der *Trunken Litanei*,[416] bis zu den ersten Worten des neugeborenen Riesen

---

413 Kilcher 1998, 107.

414 Gkl 1590, 40–51. Zum Zusammenhang zwischen der Digression zur Völkerwanderung und dem Ursprachendiskurs Bulang 2011b, 145.

415 Gkl 1590, 57–69; Bulang 2011b, 55–57; J.-D. Müller 2019.

416 Gkl 1590, 155–194; zur Hybridisierung der deutschen Sprache in der *Trunken Litanei*, vgl. Rathmann 1991, 103–130; Brockstieger 2018, 228.

und der Frage nach der Wahl seines Namens schreiben sich die unterschiedlichen Diskurse über Sprache in den Text der *Geschichtklitterung* ein.[417]

Von der symbolischen Bedeutung von Gargantuas herrschaftlicher Kleidung im Spannungsfeld von Blason, Hieroglyphik und Emblematik[418] über den Sprach- und Grammatikunterricht seiner verschiedenen Lehrer[419] hin zum offenen Spott über die idiomatischen Sprechweisen von Sorbonne-Gelehrten[420] und Mönchen: Fragen nach dem Wesen der Sprache und ihrer Herkunft sind in der *Geschichtklitterung*, wie auch schon in der französischen Vorlage, ubiquitär. Mit enzyklopädischem Anspruch werden Theorieformationen und Sprachmaterial zusammengetragen; dabei wird mit »widersprüchlichen Theorieangeboten« experimentiert, ohne dass ein kohärentes Modell entsteht.[421] Doch es steht außer Zweifel, dass Fragen nach dem Ursprung der Sprache,[422] nach ihrem Wesen[423] und dem ihr inne-

417 Gkl 1590, 198–211; zum Verhältnis von Namensvergabe und Sprachtheorie: Fuß 2002, 353; Bulang 2006, 143; Leonardi 2010, 313–317; Bulang 2011a, 410–411.

418 Gkl 1590, 230–237; zur Hieroglyphik vgl. bes. Bulang 2011a, 425–433; daneben Hausmann 1995b, 108; Weinberg 1986, 150–151, zu Fischarts Bearbeitungstendenzen bei der Behandlung von Blason und Hieroglyphik, vgl. Mahler 2019.

419 Gkl 1590, 268–276, 310–314; vgl. zum Lateinunterricht Kellner 2008, 158–159; Schilling 2011, 79.

420 Gkl 1590, 294–310: Zur makkaronischen Sprache in der Rede von Janotus de Bragmardo zur Herausgabe der Glocken: Kellner 2008, 161–162; Warning 2011, 22; Leonardi 2011, 282–283; Fuß 2002.

421 Brockstieger 2018, 42. Diese fehlende Kohärenz führt zu divergierenden Einschätzungen zur sprachtheoretischen Verortung der *Geschichtklitterung*, denn ironische und satirische Formulierungen sind von ernsthaften Aussagen kaum zu trennen.

422 Fischarts Beschäftigung mit Schriften, die sich spekulativ mit der Frage des Ursprungs der Sprache beschäftigten, ist gut belegt. In Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 85 Etrav.) liegen Fragmente einer Übersetzung von Wolfram Lazius' Buch *De gentium migrationibus* (1557) aus der Hand Fischarts (Bulang 2006, 137; vgl. auch den Kommentar zur Edition der Übersetzungsfragmente von Crecelius 1873). Darin entwickelt Lazius die sog. Gallogriechenthese, gemäß welcher das Deutsche eine Mischsprache aus der Sprache der Gallier, Kelten und Teutonen einerseits sowie griechischen und römischen Elementen sei (Bulang 2006, 136–137). In Randglossen hat sich Fischart davon distanziert, da er das Deutsche für eine selbstständige Sprache hielt (Bulang 2006, 137). Aus Annotationen in Fischarts Exemplar von Goropius Becanus' *Origines Antwerpianae* (1569) scheint hervorzugehen, dass Fischart dessen These teilte, dass es sich bei der ursprünglichen adamitischen Sprache nicht um das Hebräische handle, wie gemeinhin angenommen wurde. An dessen Stelle setzte Goropius das Flämische, während Fischart, aus demselben protonationalen Impuls heraus, seinen eigenen Dialekt, das Alemannische, als Ursprache proklamiert hat (Bulang 2006, 142).

423 Mit dem Ursprachen-Diskurs eng verknüpft sind verschiedene spekulative Überlegungen zum Wesen der idealen Sprache. Damit ist die semiotische Frage verknüpft, wie welche Bedeutsamkeit der Relation zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat eines sprachlichen Zeichens zukommt. Mit Aristoteles (*De Int.* 16 a 3–9) konnte für die Arbitrarität und Konventionalität dieser Beziehung argumentiert werden (Arens 1984, 6–15). Dagegen bot Platons Dialog *Kratylos* (dazu Diehl 2012;

wohnenden Erkenntnispotenzial[424] in der *Geschichtklitterung* eine zentrale Rolle spielen und dass diese sprachtheoretischen Positionen auch Konsequenzen für das Übersetzungsdenken haben. Im rudimentären Handlungsgerüst der satirischen Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen einer überkommenen scholastischen Gelehrsamkeit finden sich Abschnitte, die sich in überspitzter Weise mit verschiedenen Zeichenoperationen auseinandersetzen, die mit dem Übersetzen eng verknüpft sind: Im Zentrum des zwölften Kapitels, das von den Farben in der Kleidung des Gargantua und deren Bedeutung handelt, steht eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Modi der symbolischen Signifikation. Dabei wird die neuere heraldische Kunst des Blasons[425] dem altehrwürdigen Wissen der ägyptischen Hieroglyphik[426] entgegengestellt. Während erstere als willkürliche Setzung ohne jegliche rationale Begründung dargestellt wird,[427] erlauben die Hieroglyphen

---

Ademollo 2011; Sedley 2018), der im Mittelalter nur indirekt bekannt war und erst 1484 in einer Übersetzung von Marsilio Ficino im Druck erschien (Hankins 1990, 4; Hinw. Bulang 2011b, 44), einen Bezugspunkt für Proponenten einer weitgehenderen Beziehung zwischen der Lautgestalt und der Bedeutung eines Worts (einschlägig zum Kratylismus: Genette 1976). Aufgrund seiner Auseinandersetzung mit Goropius sieht Schank 1978, 70–71 in Fischart einen Vertreter der *physei*-Sprachtheorie (so auch Leonardi 2011, 274 sowie Dembeck und Parr 2017, 154). Bulang 2011b, 43–44 erwägt für Fischarts ›fachpublizistische‹ Texte einen sekundären Kratylismus. Mit diesem Begriff bezeichnet Genette 1976, 36 die Annahme, dass Richtigkeit der Benennung im Sinne einer mimetischen Korrespondenz der Elemente der Sprache mit ihren Referenten in der Welt zwar möglich, in der konkret vorliegenden Sprache aber nicht realisiert sei.

424 Mit der Frage nach dem Wesen der Sprache verbunden ist die Frage nach dem Erkenntnispotenzial der Etymologie als einer Wissenschaft, die nicht nur die Geschichte eines Worts rekonstruieren will, sondern dem Wortsinn nach dessen ›wahre‹ Bedeutung (Willer 2003, 1; vgl. auch Curtius 1984; Michel 1988).

425 Das Blason als Bemalung des Wappenschildes ist dabei zu unterscheiden vom von Clemént Marot etablierten Versgedicht, das laut Kammerer 2018, 437 auch für Fischarts Beschreibung des Aussehens von Gargamelle resp. Gurgelmilta die entscheidende Gattungsreferenz darstellte.

426 Die Hieroglyphik wird in einer langen Liste (Gkl 1590, 237) mit einer autoritativen Tradition ausgestattet. Dabei wird die spätantike und humanistische Beschäftigung mit den altägyptischen Hieroglyphen mit der sich im 16. Jahrhundert erst entwickelnden Emblematik verknüpft. Dies ist der Kontext, in dem der Erzähler zum einzigen Mal überhaupt den Klarnamen »Fischart« in die *Geschichtklitterung* einschreibt. Damit verweist dieser auf das Vorwort Fischarts zum Emblembuch von Matthäus Holtzwart 1581, fol. a3r–b4v; zur Auseinandersetzung mit Konzepten der Hieroglyphik darin, Schulz 2018, 187–190.

427 Gkl 1590, 231: »Seinen frevel inn dem/ das er on vrſach/ ohn beſcheid/ ohn einigen grund oder ſchein auß eygenem dů̊rmelkopff hat vnns ſeinen Farbenverſtand dő̊rffen fů̊rmalen/ als ob er der Tyrannen einer wer«. Die Setzung von sprachlichen Bedeutungen wird mit dem Verhalten eines Tyrannen verglichen, der nach Laune und Wohlgefallen Gesetze festlegt. Diese Festlegung in einem reinen Akt des Willens wird dadurch illustriert, dass dieser Sprechakt im Text mehrfach wiederholt zitiert wird: »Wir wollen […] Wir gebiten« (Gkl 1590, 323). Ein solcher Willensakt, der eine bestimmte

dem Verständigen die tiefe Einsicht in die »Natur/ krafft und eygenſchafft« der durch sie repräsentierten Gegenstände.[428] Beide Zeichenordnungen werden von langen Listen mit Beispielen illustriert, wobei sich die darin exponierten Verfahren kaum voneinander unterscheiden. Das siebzehnte Kapitel berichtet vom Unterricht des jungen Riesen durch den sophistischen Schulmeister Trubalt Holofernes in den Künsten des Triviums, wozu primär das Erlernen der lateinischen Grammatik gehört. Dabei wird ein Blick ins Vokabel- und Sentenzenheft des Schülers gewährt, das voll ist mit makkaronischem Latein und fragwürdigen Übersetzungen ins Deutsche. Im dreißigsten Kapitel erfährt man von den lateinischen Sprachkenntnissen des kämpfenden Mönchs Jan Onkapaunt (Jean des Entommeurs), die sich in etymologischen Ableitungen erschöpfen, die sich am bekannten Muster der Auslegung des Worts *cadaver* als »q. caro data vermibus« (Gkl 1590, 395) orientieren und dabei immer wieder auch Übersetzungen ins Deutsche enthalten.

Alle drei Abschnitte stimmen darin überein, dass sie eine bestimmte Wissensformation und die dazugehörigen Operationen der Zeichentransformationen nicht nur in abstrakter Theorie benennen, sondern dass die Verfahren durch üppige Beispielsammlungen illustriert werden. Diese Beispiele haben eine einheitliche Struktur, die jener eines Wörterbuchs entspricht: Jedem Lemma wird eine zweite Angabe beigeordnet, welche die erste sprachliche Form als ein Äquivalent oder eine Auslegung näher bestimmt. Die universale sprachliche Formel für die Konstellation ist die Ersetzungsoperation »A steht für B«. Implizit wird durch diese Formulierung die Eindeutigkeit der Zuordnungen unterstellt: Ein bestimmter Gegenstand steht für

---

Zeichenbedeutung festlegt und gleichzeitig performativ ins Leben ruft – wie diese paradigmatisch bei der Taufe eines Kindes vollzogen wird – ist in der scholastischen Semiotik charakteristisch für die Bestimmung bestimmter nichtnatürlicher Zeichen (*significatio ex impositione* / *ex institutione*). Laut der Polemik dieser Seiten ist der verbreitete Gebrauch dieser Zeichen ein sekundärer Prozess, der aus dieser Setzung folgt: Er erklärt sich aus der unkritischen Rezeption der Lehre durch das Publikum. Der Erzähler unterstellt dem anonymen Autor die Absicht, die ganze Welt dazu bewegt zu haben, Zeichenpraktiken ohne weiteres Nachdenken nach diesem Vorbild zu gestalten. Damit habe dieser wider Erwarten Erfolg gehabt, denn es fänden sich tatsächlich einige Dummköpfe, die »ſeinem ſchreiben gleichwohl haben ſtatlichen glauben geben« (Gkl 1590, 323).

428 Bulang 2011a, 425–433. Die Bedeutungsweise der ägyptischen Hieroglyphik wird ausdrücklich mit der natürlichen Signifikation identifiziert: Die Bedeutung einer Hieroglyphe enthält eine Einsicht in das Wesen des dargestellten Gegenstandes; die Wahl des Symbols ist aus diesem Grund nicht willkürlich, sondern enthält wahre Erkenntnisse über die Welt. Dem Uneingeweihten erschließt sich die hermetische Bedeutung von Hieroglyphen allerdings kaum, denn Hieroglyphen sind nur dann zu verstehen, wenn gleichzeitig eine tiefgehende und umfassende Erkenntnis des Wesens des entsprechenden Gegenstandes vorhanden ist. Die Formulierung macht damit deutlich, dass die Hieroglyphen in dieser Konzeption nicht den Schlüssel zur Lektüre aller Geheimnisse der Welt darstellen. Erst wenn dieses Wissen bereits bekannt ist und von außen an den hieroglyphischen Text herangetragen werden kann, werden die Hieroglyphen lesbar.

einen anderen. Die formale Grundstruktur der verhandelten Zeichenkonstellation ist also immer dieselbe. Insofern es sich dabei in vielen Fällen um Ersetzungsoperationen handelt, die eine Sprachgrenze überschreiten, kann man diese als Übersetzungen verstehen.

Diese sprachlichen Transformationsverfahren werden im Kontext, in dem sie präsentiert werden, mit einer klaren Wertung versehen. Wenn nach dem Muster des Rebus verzeichnet wird, »ein Leib brots/ vnd ein Zig« stünden für »Leiptzig« (Gkl 1590, 233),[429] so soll damit belegt werden, was für Absurditäten die Kunst der Blasonierung hervorbringe, die zuvor mit scharfer Polemik als eigenmächtige Festlegungen und idiosynkratische Assoziationen eines einzelnen verwirrten Geistes bezeichnet wurde.[430] In ähnlicher Weise sollen die verschiedenen Beispiele aus dem Schulheft des jungen Gargantua die mangelhafte Lateinkompetenz demonstrieren, die das Resultat des Unterrichts nach der scholastischen Methode sei. Auch die lateinischen Etymologien im Brevier von Jan Onkapaunt stehen exemplarisch für die fragwürdigen exegetischen Kenntnisse des Mönchs, der ironisch als »ein zimmlicher guter Latiner biß zu den Zånen« (Gkl 1590, 395) vorgestellt wird und deswegen weiß, dass Sankt Hippolitus' Name als »hůpſch poliert« auszulegen sei (Gkl 1590, 395). Die verschiedenen Aufzählungen von Beispielen zielen darauf ab, die darin vertretenen Verfahren satirisch zu kritisieren; die Ziele des Spottes sind allesamt eindeutig referenzierbar.

Die sprachlichen Verfahren, die in diesen Beispielen kritisiert werden, unterscheiden sich kaum von jenen, die im Rest der *Geschichtklitterung* permanent zum Einsatz kommen und die deren Charakter entscheidend prägen.[431] Der Text setzt genau jene Operationen ein, die er ausdrücklich ablehnt. Er führt in diesen Passagen, unter dem Mantel der Kritik, seine eigenen Tricks und Verfahren vor.

Diese dialektische Konstellation lässt sich exemplarisch am Beispiel der Übersetzungen im Vokabelheft des jungen Gargantua zeigen, wobei die Konstellation

---

429 Diese Codierung des Ortsnamen Leipzig folgt dem Muster des Rebus (Schank 1978, 60), bei dem die beiden Abbildungen von ihrer Semantik entledigt auf die Lautwerte zurückgeführt werden, die miteinander kombiniert werden. Sie geht zurück auf eine Bilderschrift der Renaissance, die vom hieroglyphischen Denken stark beeinflusst war, vgl. Volkmann 1923.

430 Diese werden auf die idiosynkratischen Assoziationen eines einzelnen verwirrten Geistes zurückgeführt, dessen geistige Gesundheit ernsthaft infrage gestellt wird (»důrmelkopff«, Gkl 1590, 231). Aus dieser Idiosynkrasie erklärt sich die Willkürlichkeit und Arbitrarität dieser Signifikationen.

431 Einen vergleichbaren performativen Selbstwiderspruch stellt auch Mahler 2019, 259 fest: »Die vermeintliche Privathermeneutik des *Blason* wird also durch eine vor unseren Augen allererst hergestellte Privathermeneutik des Sprechers ausgekegelt. Das vermeintlich autoritativ Gegebene wird durch ein im Moment Gemachtes frech ersetzt, der scheinbar in Gott garantierte analoge Code vor unseren Augen aktiv und prozessual arbiträr ›gesetzt‹«.

sich analog auf die Listen mit Beispielen in den anderen beiden Kapiteln anwenden lässt. Aufschluss über das richtige und falsche Übersetzen verspricht das 17. Kapitel der *Geschichtklitterung* (1590) zu geben, das den ersten Unterricht des jungen Gargantua schildert, der durch den *Arswisch* seine intellektuellen Kapazitäten zur Schau gestellt hat.[432] Zur Unterweisung »inn Latiniſcher geſchrifftt vnd kunſt« (Gkl 1590, 267) wird der scholastische Supermagister Trubalt Holofernes eingestellt, der den jungen Riesen über viele Jahre die verschiedenen Schulklassiker des Triviums auswendig lernen lässt (Gkl 1590, 269).[433] Zum Unterricht gehört auch das Erlernen lateinischer Vokabeln und die Übersetzung kurzer lateinischer Texte. Das Übersetzungsprinzip, das dabei zum Einsatz kommt, wird von Elloposcleros demonstriert, indem er dem Publikum einen »Blick in Gargantuas lateinisches Vokabelheft«[434] gewährt. Angesichts der scharfen Satire gegen das fehlerhafte makkaronische Latein der scholastischen Gelehrten ist zu erwarten, dass diverse Wörter und Übersetzungen so fehlerhaft sind, dass schon auf den ersten Blick deutlich wird, wie fehlgeleitet diese Unterrichtstradition und wie mangelhaft die dabei vermittelten Sprachkenntnisse sind. Genau diesen Eindruck vermittelt die Zusammenstellung der Beispiele, die Schilling aus der langen Liste herausgreift. So wird das makkaronisch-lateinische Wort »Vilvvundus« als »Hackbanck«, analog dazu der latinisierte Name »Vilhelmus« (Willhelm) als »Stroſack« (Gkl 1590, 270) glossiert.[435] Diese Scherzübersetzungen basieren darauf, dass gleichsam metonymisch um die Ecke gedacht werden muss: Auf der Arbeitsfläche des Metzgers werden einem Körper viele Wunden zugefügt. Dies wird mit makkaronisch-homophonen Übersetzungen kombiniert: Erst, wenn man »Vilhelmus« als »viele Halme« deutet, lässt sich daraus ein Strohsack machen.[436] Daneben finden sich darin auch simple homophone Übersetzungen. So wird das Verb »Maſtigare« (Gkl 1590, 270, zu lat. *masticare*[437]) nicht

---

432 Kellner 2008, 158–159 bietet einen konzisen Überblick über die Stelle und die scholastische Schulliteratur, die satirisch verarbeitet wird; vgl. zu den Schultexten auch Bachorski 2006, 396.
433 Mit der Konsequenz, »daß ers im ſinn in vnd außwendig/ hinderſich vnd fůrſich kont/ wie die Segmůller« (Gkl 1590, 296).
434 Schilling 2011, 79.
435 Diese beiden Wörter sind Teil einer kleinen Sammlung makkaronischer Begriffe, die Fischart aus Jakob Hartliebs *De Fide Meretricum* (1505) entnommen hat, einer scherzhaften Quodlibet-Disputation; vgl. Hauffen 1908, 282.
436 Vgl. Schilling 2011, 80 (Anm. 56).
437 Daneben existiert in spätantiken Texten auch die seltene lateinische Form *mastigo* 1.v.a.: peitschen, abgeleitet aus gr. μαστιγόω, vgl. Lewis und Short 1879, s. v. mastigare. Trifft diese Lesart zu, handelt es sich bei der oben verzeichneten Wortgleichung dennoch um eine homophone Übersetzung, die sich nicht an der Wortbedeutung orientiert. Vgl. auch: Grubmüller u. a. 1988, M 188: »Masticare … kuwen«; Dictionarium Gemma gemmarum 1520, fol. N3v.

als kauen,[438] sondern als »meſten« (mästen) glossiert, was allein auf der ähnlichen Lautstruktur der beiden Wörter beruht, ohne dass eine semantische Motivation dieser Gleichsetzung zu entdecken wäre. Bachorski sieht in den offenkundig falschen Entsprechungen, die dieses pseudogebildete Übersetzen hervorbringe, eine implizite Leseanweisung, »gegenüber allen Übersetzungen und Auslegungen mit äußerstem Mißtrauen zu reagieren und sie immer wieder auf ihren komischen Nebensinn zu befragen«.[439]

Die ostentativen Fehlübersetzungen durchziehen die Liste, sind aber in der Minderzahl. Wie der vorläufige Stellenkommentar von Seelbach zeigt, stammt der größere Teil der Beispiele aus zwei lateinischen Vokabularien – dem *Vocabularius Ex quo* und dem *Dictionarum Gemma Gemmarum*[440] –, die beide deutsche Übersetzungen enthalten, die als veraltet und sprachverderbend galten.[441] Unter den daraus entnommenen Übersetzungen finden sich neben unscheinbaren Wortgleichungen wie »post cras vbermorgen«[442] vorwiegend mittellateinisches Wortgut aus dem bäurischen Kontext wie »Porciſtetum Seuſtall«,[443] »Pullarium Hünerkorb«[444] oder »Offagium Eyersupp«[445] (Gkl 1590, 269) – alle Beispiele haben direkte Entsprechungen in der *Gemma gemmarum*.[446] Im Fall dieser letzten drei Wörter entsteht

438 du Cange 1883, 5,300a; Dictionarium Gemma gemmarum 1520, fol. N3v: »Masticare … kuwen«; ebenso Grubmüller u. a. 1988, M 188.

439 Bachorski 2006, 470.

440 Seelbach 2019.

441 Der *Vocabularius Ex quo* und das *Dictionarum Gemma Gemmarum*, die zur Benutzung mit elementaren Lateinkenntnissen ausgerichtet und im 15. Jahrhundert weitverbreitet waren, galt bereits im frühen 16. Jahrhundert als veraltet, vgl. Grubmüller 1999, 472: »Daß die dichte Überlieferung des ›V.E.q.‹ geradezu schlagartig mit Beginn des 16. Jh.s abbricht, wird man als Zeugnis für das Aufkommen eines neuen Sprachbewußtseins und für die Etablierung neuer Latinitäts-Maßstäbe auch im Umkreis von Schule, elementarer Gelehrsamkeit und pastoraler Praxis werten dürfen; Luthers polemische Äußerungen (Weimarer Ausgabe, Bd. 15, S. 118 u. 124) sind als Reflex darauf zu werten.« Ausgaben: Grubmüller u. a. 1988; Grubmüller 2001.

442 Dictionarium Gemma gemmarum 1520, fol. Tvr: »Postcras .i. perendie. vbermorgen«; vgl. auch Grubmüller u. a. 1988, P 855.

443 Dictionarium Gemma gemmarum 1520, fol. Tvr: »Porcistetum est stabulum porcorum. suwstal«; vgl. auch du Cange 1883, 6,415a.

444 Dictionarium Gemma gemmarum 1520, fol. U2r; Grubmüller u. a. 1988 P 1380. Bei du Cange ist das Wort nicht direkt nachzuweisen, das verwandte Wort ›Pullarius‹ bezeichnet allerdings die Aufgabe dessen, der für die Aufzucht der Hühner zuständig ist, vgl. du Cange 1883, 6,562c »Officium in coquina regia, cui pullorum seu altilium cura incumbit«.

445 Dictionarium Gemma gemmarum 1520, fol. R1v: »Offagium. ein eyger supp«; Grubmüller u. a. 1988, O154: »Offagium eyer ym smaltz«. Bei du Cange nicht verzeichnet.

446 Die Übereinstimmungen mit den beiden Wörterbüchern gehen bis in den Wortlaut überein, sodass anzunehmen ist, dass beim Exzerieren mindestens das *Dictionarium Gemma Gemmarum*, vielleicht aber auch beide Wörterbücher direkte Vorlagen darstellten. Grundsätzlich orientiert sich

der satirisch-komische Effekt anders als im Falle von ›mastigare‹ weniger aus der fehlerhaften Übersetzung als aus den lateinischen Wörtern selbst, die der junge Riese zu lernen hat. Der Witz dieser Wörter liegt im strengen Kontrast zwischen dem volkstümlichen Wortschatz, der sich aus der alltagspraktischen Verwendung der lateinischen Sprache ergibt, und dem Ideal der Latinität, die sich nicht nur am Sprachstand, sondern auch an den gehobenen literarischen Verwendungskontexten der späten Republik orientiert.[447] Elloposcleros ergänzt in der Folge die Liste an übersetzten Einzelwörtern mit mehreren Beispielen von scholastischen deutschen Übersetzungen aus verschiedenen Texten. Unter diesen kurzen, aber oft äußerst bekannten Texten finden sich neben Gebeten wie dem *Agnus Dei*, die der Messliturgie entnommen wurden,[448] auch mehrere Merkverse zum Erlernen der lateinischen Grammatik, bei denen es sich durchwegs um Exzerpte aus scherzhafter Literatur handelt.[449] In diesen Exzerpten wird ein interlineares Übersetzungsverfahren skizziert, bei dem das Syntagma des lateinischen Satzes nach jedem Satzglied durch eine deutsche Übersetzung mehrfach unterbrochen wird. Die einzelnen Übersetzungsstücke verfehlen den Sinn des Ausgangstexts in vielfacher Weise, sodass sie diesen in einigen Fällen parodistisch entstellen, während sie in anderen Fällen keinen kohärenten – oder nur schon grammatisch korrekten – deutschen Satz zu bilden vermögen. Die Wahl von bekannten Texten garantiert, dass das Publikum mit der Bedeutung dieser Texte vertraut ist, sodass die verschiedenen Übersetzungen sofort als Abweichungen erkennbar sind.

Eine dem Sinn des lateinischen Texts völlig zuwiderlaufende, aber inhaltlich kohärente Übersetzung steht im Zentrum jenes Satzes, die dem Schwank vom unge-

---

der Text der *Geschichtklitterung* eng am Wortlaut von *Gemma gemmarum*, verzeichnet allerdings auch Wörter, die sich darin nicht finden lassen. Angesichts der großen Anzahl von Ausgaben sowohl von *Gemma gemmarum* als auch von *Ex quo* ist es kaum möglich, die direkte Vorlage zu identifizieren, sodass diese Aussage nur mit Vorbehalt getroffen werden kann.

447 In dieser Hinsicht ordnet sich die Passage der *Geschichtklitterung* in den antischolastischen Diskurs ein und zeigt starke Affinitäten zum spielerischen Umgang mit makkaronischem Latein, das ebenfalls nicht nur die mangelhaften Lateinkenntnisse, sondern auch die scheinbar niederen, alltäglichen Verwendungskontexte der Sprache zum Gegenstand hat.

448 Das *Agnus Dei* gehört zum kanonischen Kern der Messliturgie, in dessen Kontext auch das *Quesumus – à nostris periculis* gehört; den eingestreuten Sätzen *Sacerdotis tui … sacti tui exultent* (Ps. 132,9) und *qui conuertit … aquarum* (Ps. 113,8) handelt es sich um Psalmverse; ausführliche Quellennachweise bei Seelbach 2019 zu Abs. 6.

449 Als Vorlagen für die verschiedenen deutschsprachigen »Auslegungen« der lateinischen Texte hat die Forschung Jacob Hartliebs *De fide meretricum* (1505), Jacob Freys *Gartengesellschaft* (1557) und Johannes Adelphus' *Margarita Facetiarum* identifiziert; Quellennachweise mit ausführlichem Kommentar bei Seelbach 2019 zu Abs. 6.

lehrten Schulmeister, der das *Agnus Dei* auslegt, im 8. Kapitel von Jacob Freys Gartengesellschaft entnommen wurde.

> Agnus Dei. O jhr lieben Herrn/ qui tollis, die jr hinnembt/ peccata mundi, das Gelt der Welt/ Miſerere nobis, Ach gebt vns auch ein theil. (Gkl 1590, 271)

Im Zentrum dieser alternativen Übersetzung des Texts der katholischen Messliturgie, die aus Jakob Freys *Gartengesellschaft* (1556) entnommen ist,[450] steht ein lateinisches Wortspiel. Dieses ist allerdings in der Latenz der Fremdsprache verborgen. Das lateinische Wort *peccatum* (Sünde) wird durch das Wort *pecunia* ersetzt, das mit diesem durch eine Paronomasie verbunden ist. Mit dieser Übersetzung wird implizit unterstellt, die Person, die diesen Satz zu übersetzen versuchte, habe die lateinischen Wörter für Sünde und Geld verwechselt. Diese Operation stellt die Weichen für die Übersetzung des abschließenden Satzteils: Durch den Wechsel des Kontexts von einem religiösen zu einem pekuniären Kontext wird das *miserere nobis*, das Flehen um die Vergebung der Sünden, als Versuch umgedeutet, um Geld zu betteln. Übersetzt wird darum nicht der Wortlaut (habt Mitleid mit uns), sondern der höhere Sinn dieser Aussage, die pragmatische Implikatur: Gebt uns auch etwas vom Geld dieser Welt! Von hinten aufgerollt, lässt sich auch die fragwürdige Übersetzung der ersten beiden Verse erhellen: Wie aus dem ›Lamm Gottes‹, dem Symbol für Jesus Christus, die ›lieben Herren‹ werden, lässt sich weder durch Homophonie noch durch irgendeine Verwechslung direkt aus dem lateinischen Text herleiten, erklärt sich aber, wenn man dem ganzen Satz jene profanierte Bettelszene zugrunde legt. Die Bedeutung des *qui tollis* wird syntaktisch leicht angepasst, indem die 2. Person Singular zu einem Plural hingebogen wird, um den Satz an das neue Subjekt des Satzes – die Herren – anzugleichen. Inhaltlich wird damit aus dem lateinischen *Agnus Dei* ein deutscher Satz gezimmert, der dem Lateinischen in seiner Struktur zwar folgt, dessen geistigen Inhalt aber konsequent in eine profane Konstellation übersetzt. Das christliche Flehen um die Vergebung der Sünden der Welt wird zum Wunsch, am Reichtum jener, die die Welt beherrschen, ebenfalls teilzuhaben.

Das spezifische Verfahren beim Übersetzen besteht in diesem Fall darin, ausgehend von einer minimalen Transformation alle anderen Elemente im lateinischen Text so umzudeuten, dass daraus trotz dieser initialen Abweichung ein kohärenter deutscher Satz entsteht.

Betrachtet man diese Sequenz im 17. Kapitel der *Geschichtklitterung* für sich allein genommen, so ist die Bewertung eindeutig. Das präsentierte Übersetzungs-

---

450 Schilling 2011, 80 (Anm. 58).

verfahren produziert nicht nur eine fehlerhafte Übersetzung, sondern ist das klare Zeugnis jener Unbildung, die das unvermeidbare Resultat eines Unterrichts nach den Prinzipien des scholastischen Triviums ist. Dabei operiert der Text mit dem impliziten Ideal einer richtigen, das heißt, auf die Wiedergabe des Sinns des Ausgangstexts ausgerichteten Übersetzung. Erst in Opposition dazu kann konzeptionell erfasst werden, wie die Übersetzung des *Agnus Dei* fehlgeht.

Eine Beschränkung der Untersuchung auf diese Passage allein ist jedoch trügerisch. Betrachtet man die ganze *Geschichtklitterung*, so zeigt sich ein Umgang mit den Verfahren der Übersetzung, der ambivalenter ist. Denn trotz der negativen Bewertung dieser wilden sprachlichen Transformationsverfahren im vorliegenden Beispiel werden genau dieselben Verfahren in anderen Abschnitten der *Geschichtklitterung* in großer Zahl eingesetzt.[451] Genau dasselbe Übersetzungsprinzip findet sich etwa auch im vierten Kapitel der *Geschichtklitterung*. Hier wird das wilde Übersetzen zum Ausgangspunkt dafür, eine inhaltliche Umdeutung einer größeren fremdsprachigen Texteinheit vorzunehmen. Die Stelle schildert ein Gastmahl, bei dem Speisen aus dem Keller des Riesenkönigs Grandgousier verzehrt werden. Aus verschiedenen Gründen steht die inhaltliche Kohärenz der vorliegenden Textstelle infrage: Dies liegt, erstens, daran, dass eine größere Zahl von Zitaten aus volkssprachigen Liedern in den Text integriert werden, die allesamt neue Aspekte in den Text einbringen, die sich nicht immer nahtlos in diesen eingliedern lassen. Zweitens ist es nicht zu erkennen, ob es sich bei dieser Passage um Figuren- oder Erzählerrede handelt; die Liedzitate werden zu Beginn des Abschnitts von der Erzählstimme als Beispiele eingeführt, nur um zum Schluss hin als Äußerungen verschiedener Figuren zu erscheinen, die sich gemeinsam unterhalten und singen. Drittens leidet die Kohärenz der Passage auch unter den wilden Übersetzungsoperationen, die sich durch den Text hindurch permanent wiederholen, wie im folgenden Beispiel:

> Bene veneritis Domine Cuſtos/ vt humiliatum eſt cor veſtrum: Wie iſt ewer Korrock ſo verhumpelet/ Hoſanna/ Såu han Chorrǒck an/ (Gkl 1590, 88)

451 Kammerer 2019c, 224 stellt den gleichen Widerspruch zwischen der parodistischen Ablehnung wortspielerischer Operationen und seiner permanenten Anwendung fest, deutet diesen Befund als Beleg für eine sprachpatriotischen *aemulatio* des französischen Textes: »La façon dont Fischart traduit les jeux de mots français et surenchérit en proposant à son tour plusieurs centaines de jeux de mots de son cru, disent donc également quelque chose de l'ambition qu'il nourrit pour sa propre langue, capable de rivaliser avec sa voisine. Ce sont ces deux phénomènes (mise à distance amusée du modèle cratyliste et rivalité avec la langue française) que j'aimerais mettre au jour en analysant ici le cas exemplaire de l'imposition du nom de ›Gargantua‹ au petit géant qui vient de naître.«

Die Zeile beginnt mit einem lateinischen Gruß, bei dem es sich möglicherweise um ein Liedzitat handelt.[452] Eine semantische Übersetzung könnte wie folgt lauten: »Seid herzlich gegrüßt, Herr Kustos, wie demütig ist Euer Herz!« Von dieser Aussage ist im deutschen Text, der auf die lateinische Äußerung folgt, nicht mehr viel vorhanden. Es handelt sich bei der Passage aber dennoch um eine wilde Übersetzung. In der Weise, wie sie aus dem durch den initialen homophonen Übersetzungsschritt generierten Kontext nachträglich einen neuen Sinnzusammenhang etabliert, folgt sie dabei exakt dem Verfahrensmuster, das bei der Übersetzung des *Agnus Dei* in Gargantuas Vokabelheft zur Anwendung gekommen ist. Die verschiedenen Satzpartikeln des lateinischen Satzes werden semantisch übersetzt, sodass das syntaktische Gerüst der ersten beiden Sätze weitgehend identisch ist: *ut* als ›wie‹, *est* als ›ist‹ und *vestrum* als ›ewer‹. Die beiden referenztragenden Einheiten des Satzes jedoch, das Substantiv *cor* und das adjektivische Partizip *humiliatum* werden nach dem Prinzip der materialen Äquivalenz wiedergeben. Die drei Phoneme des lateinischen Worts *cor* finden sich, im Wort »Korrock« wieder, bei dem die Phoneme wie ein Palindrom gespiegelt werden. Diese Operation wird gezielt durchgeführt. Dies zeigt sich im Anlaut des Worts ›Chorrock‹, mit dem das Übergewand eines katholischen Priesters bezeichnet wird, wo statt des üblichen ›ch‹ ein ›k‹ zu stehen kommt, was diese lautliche Symmetrie erst ermöglicht.[453] In ähnlicher Weise wird aus *humiliatum* das deutschsprachige Partizip »verhumpelet« gebildet. Dieses nimmt nicht nur die Silbe ›hum‹ aus dem lateinischen Wort, sondern auch das ›l‹ und das ›t‹ der folgenden Silben in sich auf.[454] Durch diese Transformationen erhält der deutsche Satz, der die Syntax des Lateinischen übernimmt, eine gänzlich neue Bedeutung. Gleichzeitig entsteht dabei aber eine sinnvolle, in sich kohärente Aussage: Der verehrte Herr Kustos wird scherzhaft gefragt, warum sein Chorgewand in solch schlechtem Zustand sei.

Damit ist das wilde Übersetzungsspiel noch nicht zu Ende. Als weiteres fremdsprachiges Element, das weitere übersetzerische Prozesse auslöst, wird der hebräi-

452 C. A. Williams 1909, 428 (Nr. *44) verzeichnet die Stelle als mögliches Liedzitat. In Georg Forsters *Frische Teutsche Liedlin* Bd. 2, Nr. 15 (Forster 1556) findet sich ein Lied, in dem sich die ersten drei Worte (»Bene veneritis Domine«) finden – allerdings nur in der Altus und Bass-Stimme. Nicht nur handelt es sich dabei um eine (scherzhafte?) Anrede, die sich auch in anderen zeitgenössischen Texten findet; auch Williams selbst formuliert Zweifel daran, dass Forsters *Liederbuch* eine direkte Quelle für die *Geschichtklitterung* darstelle (C. A. Williams 1909, 409).

453 Die Form ›Korrock‹ findet sich unter anderem im Rheinhessischen, vgl. SHWB, s. v. Korrock 3,1691. Die Kombination von unterschiedlichen dialektalen Elementen findet sich bereits zuvor in diesem Absatz, vgl. Gkl 1590, 87: »Thut wie ich/ Thut wie ick«, wo ober- und niederdeutsche Elemente miteinander kombiniert werden.

454 Das Wort ›verhümpeln‹ bedeutet ›schlecht machen‹, ›verderben‹, [1]DWB 25,589, s. v. verhümpeln.

sche Jubelruf *Hosanna* eingeführt, der in der christlichen Tradition fest mit dem Einzug Christi nach Jerusalem verbunden ist.[455] An dieser Stelle wird dieser Ausruf allerdings ebenfalls nicht semantisch übersetzt, sondern durch eine *transmutatio* der einzelnen Buchstaben gedeutet. *Hosanna* wird deshalb in die drei Wörter »Såͤu«, »han« und »an« übersetzt. Es entsteht, zumindest, wenn man den Umlaut ignoriert, ein perfektes Anagramm. Diese drei Formen werden mit dem Wort »Chorro̊ͤck« kombiniert, das an dieser Stelle in seiner gewöhnlichen Orthografie wiederholt wird. Dadurch wird aus den beiden Transformationsprodukten, die beim wilden Übersetzen von *Hosanna* und *cor* entstanden sind, ein neuer Satz generiert: »Såͤu han Chorro̊ͤck an«. Inhaltlich schließt diese Aussage direkt an den obigen Ausruf an. Genauso drastisch wie antikatholisch wird eine Antwort darauf formuliert, warum der Chorrock dreckig ist: Das Gewand ist in schlechtem Zustand, weil der Kustos eine Sau ist.

Was das Übersetzungsverfahren angeht, unterscheidet sich das vorliegende Beispiel kaum von der Übersetzung des *Agnus Dei*. Während diese Übersetzung jedoch durch den Kontext der satirischen Kritik am scholastischen Unterrichtswesen als fehlerhaft kritisiert wurde, fehlt eine solche Bewertung hier gänzlich. Die Form der Präsentation, die den Urheber der Äußerung verschleiert, macht es unmöglich, den Urheber der vorliegenden wilden Übersetzung zu identifizieren. Diese fehlende Referenzialisierbarkeit der Sprechstimme spricht dagegen, diese Passage analog zur Übersetzung des *Agnus Dei* als parodistisches Nachahmen einer minderwertigen Sprachkompetenz zu deuten: Für eine solche satirische Kritik fehlt das Ziel. Dadurch aber erhält die wilde mehrsprachige Übersetzungsoperation einen anderen Status. Sie wird zu einem normalen Verfahren des Texts im Umgang mit fremder Sprache. Dazu kommt: War bei der Übersetzung des *Agnus Dei* das wilde Verfahren zum Ziel des Spottes geworden, so wird es hier zum Instrument der satirischen Kritik. Erst durch das wilde Übersetzen kann dem lateinischen Grußwort subversiv eine Zweitbedeutung abgewonnen werden. Erst dadurch wird der satirische Spott gegen den katholischen Kustos ermöglicht. Genau jene Verfahren, die zuvor kritisiert wurden, werden nun vom Text selbst eingesetzt.

Ein ähnliches Vorgehen ist auch mit Blick auf andere Bereiche des Sprachdenkens festzustellen. Ein ähnlich widersprüchliches Verhältnis zwischen expliziter Positionierung und impliziter Anwendung der Verfahren gibt es auch mit Blick auf die Kabbala und ihre kombinatorischen Transformationen am Wortmaterial.[456] Bulang schließt daraus, dass diverse Elemente des Ursprachendiskurses in der

455 Wörtlich bedeutet der hebräische (respektive aramäische) Ausruf הוֹשִׁיעָה נָּא (*hosch[i]a’na*): »Hilf doch!«

456 Zur poetologischen Rolle der Kabbala in der *Geschichtklitterung*, siehe S. 197–206.

Geschichtklitterung einer »gezielten Verwirrung und Verballhornung unterworfen« werden.[457] Fuß will darin eine Abwendung vom kratylistischen Sprachdenken der Signaturenlehre erkennen:[458] Das Prinzip der Ähnlichkeit, an der die signifikante Verbindung zwischen unterschiedlichen Gegenständen abgelesen werden kann, habe in der *Geschichtklitterung* seine »epistemische Funktion« verloren und sei zu einem »ästhetischen Phänomen«[459] geworden, denn Ähnlichkeit sei »nicht länger Organisationsprinzip der Sprach- und Zeichenordnung [...], sondern Medium ihrer Desorganisation«.[460] Für dieses Urteil ist die Kombination von ironischem Spott an sprachlichen Verfahren und der maximalen Übertreibung bei ihrer Anwendung verantwortlich.

Immer wieder werden Verfahren, die ausdrücklich dem Spott ausgesetzt werden, an anderen Stellen so eingesetzt, dass sie das Erscheinungsbild der *Geschichtklitterung* entscheidend prägen. Dies führt zu Inkonsistenzen und Spannungen innerhalb der impliziten sprachphilosophischen Annahmen in der *Geschichtklitterung*. Die vorgetragenen Positionen sind nicht stabil, sondern vom jeweiligen Verwendungskontext abhängig. Theoretische Konzepte und Annahmen, die nicht miteinander zu vereinbaren sind, werden gleichzeitig aufgegriffen. Brockstieger hat diese Ambivalenz mit Blick auf die Haltung zur Etymologie, die in der *Geschichtklitterung* zu Ausdruck kommt, konzise festgehalten:

> Einerseits kritisiert Fischart in langen hybridsprachlichen Reihen von Homonymen und Quasi-Homonymen die etymologische Praxis seiner Zeit, andererseits praktiziert er sie bekanntlich selbst, oft zum Zwecke der konfessionellen Polemik, indem er in satirischer Weise über leichte Verschiebungen im Lautbestand das ›wahre Wesen‹ der Dinge aufdeckt [...].[461]

---

457 Bulang 2015, 148.

458 Der Aufsatz von Peter Fuß 2002 hebt in seiner philosophiegeschichtlich informierten, semiotischen Perspektive auf die *Geschichtklitterung* das theoretische Niveau der Auseinandersetzung deutlich an, es unterlaufen ihm dabei allerdings eine Reihe von philologischen Handwerksfehlern, was dazu geführt hat, dass sein Aufsatz in der Fischart-Forschung zwar zur Kenntnis genommen wurde, eine ernsthafte Auseinandersetzung damit aber unterblieb. So formuliert Fuß den Anspruch, Fischarts semiologische Position zu rekonstruieren, privilegiert dabei aber die *Geschichtklitterung*, während er die Hinweise in Fischarts fachpublizistischen Schriften weitgehend ignoriert, wobei er gleichzeitig zur Konstruktion seiner Theorie auf eine »Reihe von Indizien« (Fuß 2002, 349) zurückgreift, weil sich in der *Geschichtklitterung* »kaum explizite Äußerungen zur Sprach- und Zeichentheorie« fänden. Man kann sich kaum des Eindrucks erwehren, dass die Charakterisierung der *Geschichtklitterung* durch einen »ironische[n] Ton spöttisch distanzierter Kritik« zu Beginn des Aufsatzes eine methodische *petitio principii* darstellt, die es im Nachgang erlaubt, verschiedene Aussagen Fischarts gegen den Strich zu lesen (Fuß 2002, 333).

459 Fuß 2002, 358.

460 Fuß 2002, 356.

461 Brockstieger 2018, 219.

Wie erklären sich diese inneren Widersprüche im Umgang mit diesen sprachlichen Verfahren? Die schwache These lautet, dass die unterschiedliche Bewertung dieser Verfahren schlicht vom größeren argumentativen Kontext abhänge, in dem diese eingesetzt werden: Wenn es dem Ziel dient, einen bestimmten Gegner verspotten, werden bestimmte Etymologien und Übersetzungen umstandslos lächerlich gemacht, können an anderer Stelle aber dieselben Verfahren selbst zum Instrument werden, wird in der *Geschichtklitterung* nicht darauf verzichtet. Die stärkere These lautet, dass Verfahren wie das wilde Übersetzen (und bestimmte Formen der Etymologie) gerade darum eingesetzt werden, weil der Verfasser sie für falsch hält. Das Aufgreifen und Replizieren von Verfahren, die in ihren theoretischen Implikationen entschieden abgelehnt werden, könnten zum Kernbestand der satirischen Schreibweise der *Geschichtklitterung* gehören, die anstrebt, die verwirrte ungestalte Welt (Gkl 1590, 4) nicht nur inhaltlich, sondern auch in der literarischen Darstellung zu replizieren. Die Schreibweise der *Geschichtklitterung* wäre dieser These nach nicht (oder nur zu einem Teil) Ausdruck des Individualstils eines Autors, der sich in seinem Sprachrausch nicht zurückhalten kann. Vielmehr handelte es sich dabei um ein gezielt eingesetztes Stilmittel, welches das Ziel verfolgt, die Operation der satirischen Widerspiegelung und Kritik der Verhältnisse nicht nur auf der inhaltlichen Ebene durchzuführen, sondern auch in die sprachliche Darstellung zu überführen.

Jene Eigenschaften des Texts, die einen großen Teil des ästhetischen Reizes der *Geschichtklitterung* ausmachen, wären dann nicht weniger als das Resultat eines gezielten Akts des Beschmutzens und Unbrauchbarmachens der deutschen Sprache, das eine Eigendynamik gewinnt.

5 Wilde Übersetzungsverfahren

In den vorhergehenden Kapiteln dieses Teils wurde rekonstruiert, unter welchen Hinsichten sich die *Geschichtklitterung* als eine Übersetzung charakterisiert und welche Verfahren des Übersetzens innerhalb dieses Texts implizit oder explizit thematisiert wurden. Die selbstreflexiven Spuren der Übersetzungstätigkeit haben es erlaubt, nachzuweisen, dass es sich bei der *Geschichtklitterung* um eine wilde Übersetzung handelt und dass der Text dieses widersprüchliche Verhältnis zur regulären Übersetzungspraxis auch immer wieder gezielt markiert. Obwohl bereits eine ganze Reihe von einzelnen Verfahren und Strategien des Übersetzens besprochen wurden, standen diese bislang nicht im Zentrum der Untersuchung. Es handelte sich dabei um Beispielmaterial, anhand dessen sich die *Geschichtklitterung* über ihre eigenen Eigenheiten vergewisserte. Dieses Kapitel wechselt die Register. Es lässt den Filter der Selbstreflexivität hinter sich und versucht, die verschiedenen Übersetzungsverfahren, die bei der Produktion der *Geschichtklitterung* zur Anwendung gekommen sind, direkt in den Blick zu nehmen. Ziel ist es, die poetische Grammatik auf der textgenerativen Ebene nachzuzeichnen, wobei die wilde Übersetzungstätigkeit, die zu den charakteristischen ästhetischen Effekten an der Textoberfläche führt, eine entscheidende Rolle spielt. Es gilt, die verschiedenen Verfahren der Transformation zu sammeln, in systematischer Weise zu ordnen und deren Funktionsweise zu rekonstruieren. Dadurch soll es möglich werden, im nächsten und abschließenden Kapitel dieses Buchteils die formalen und inhaltlichen Konsequenzen dieses wilden Übersetzungsverfahrens in der *Geschichtklitterung* zu rekonstruieren.

5.1 Das fremde Wort: »verollez«

Um die paradigmatische wilde Übersetzung in der *Geschichtklitterung* zu entdecken – vielleicht gar die Ursprungsszene dieses Umgangs mit Übersetzung in diesem Text überhaupt – braucht man nicht weit in die *Geschichtklitterung* hineinzugehen. Es reicht, den Anfang des ersten Satzes des französischen Prologs und seine Übersetzung in der *Geschichtklitterung* zu betrachten. Der französische *Prologue de l'Autheur* beginnt mit einer Einladung an die Leserschaft.

> Beuueurs treſilluſtres, & vous Verollez treſprecieux (car à vous, non à autres, ſont dediez mes eſcrits)[462]

462 Garg 1573, A2r: »Erlauchte Zecher und ihr, teure Syphilitiker – denn euch und niemand sonst sind meine Schriften gewidmet« (Übersetzung: Steinsieck, Rabelais 2013, 17).

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-012

Die Ansprache an das trinkende Publikum, die diesem den *Gargantua* zueignet, wird im französischen Text kurzgehalten. Der Gedanke wird mitten im Syntagma abgebrochen, um unverzüglich auf eines der zentralen Themen des Prologs sprechen zu kommen: die Figur des Silens.[463] Die deutsche Übersetzung dieser Passage, die sich im *Ein vnd VorRitt* findet, bietet sich ganz anders dar: Dem knappen französischen Satzbruchstück entsprechen in der *Geschichtklitterung* zwei ganze Druckseiten. Anstelle der lakonischen Formulierung findet sich eine ausschweifende Anrede, die an ein buntes Publikum von Trinkern, Kranken und anderen zwielichtigen Figuren gerichtet ist. Die deutsche Übersetzung umfasst ein Vielfaches des französischen Texts. Wie ist dieses Ungleichgewicht zu deuten?

An der Wurzel dieser Wucherung steht ein einzelnes Wort des französischen Texts, das dem Übersetzungsimpuls einen Widerstand bietet. Im Verharren am anscheinend unverstandenen Element und dem Versuch, es einem Sinn zuzuführen, wird die Auseinandersetzung mit dieser Wortform sprachgenerativ. Das fremde Wort wird zum Ausgangspunkt für vielfältige Assoziationen, die den Text expandieren lassen. Sowohl die allerersten Worte des französischen Prologs[464] als auch die in Klammern gesetzte Zueignung des Texts ans Publikum[465] sind im deutschen Text

---

463 Die Widmung ans Publikum geschieht beiläufig. Der marginale Status der Widmung ans Publikum grenzt an Vernachlässigung und unterläuft die in einer Vorrede erwartete *captatio benevolentiae* geschickt. Dadurch wird weiter betont, dass die entscheidenden Worte der Zueignung buchstäblich in Klammern gesetzt werden.

464 Zu den allerersten Worten des französischen Prologs kann auch im deutschen Text eine Entsprechung identifiziert werden. Analog zu den *beuveurs tresillustres* (erlauchte Zecher) wird dort durch die Textstimme der Vorrede zunächst eine Gruppe von Trinkenden angesprochen: »JR meine Schlampampiſche gute Schlucker« (Gsch 1575, A1r). Zwar ist auch in diesem Fall eine deutliche Tendenz zur rekursiven Durchstrukturierung des sprachlichen Materials, die im französischen Text keine Entsprechung hat und die auch zu einer deutlichen semantischen Drift führt: So wird auch der letzte Überrest der höflichen Anredegepflogenheiten aus dem Text eliminiert und durch die Groteske des fressenden Körpers ersetzt, bedeutet doch das Verb ›schlampampen‹ nichts anderes als gierig hinunterschlingen, womit es auf das Schlaraffenland verweist. Zumindest im Vergleich mit anderen Teilen des Satzes ist dies eine akkurate Übersetzung.

465 Zwar ist auch die Zueignung ans Publikum (*car à vous … sont dediez mes escrits*) im deutschen Text zu finden. Auf der nächsten Druckseite aber steht: »euch will ich zůſchreiben diß mein fündlein/ pfündlein vnnd Pfründlein« (Gsch 1575, A1v). Wiederum kann auch in diesem Fall kaum von einer exakten Entsprechung die Rede sein, wenngleich trotz aller der Abweichungen auch dies nicht das generative Zentrum der transformativen Explosion ist, die bei der Übersetzung abläuft. Nicht nur wurden die französischen *escripts* (Schriften) semantisch bloß ungefähr mit einer paronomastischen Reihung von Wörtern wiedergegeben, die das Thema des literarischen Fundes variieren, wobei beide Aspekte der rhetorischen *inventio* des Stoffes thematisiert werden: das Auffinden eines bereits vorhandenen Stoffes ebenso wie seine Erfindung. Durch die anagrammatische Per-

beide zu finden. Zwischen »Ir meine Schlampampiſche gute Schlucker« (Gsch 1575, A1r) und »euch will ich zů̊ſchreiben diß mein fündlein/ pfündlein vnnd Pfründlein« (Gsch 1575, A1v)[466] finden sich bereits in der ersten Ausgabe der *Geschichtklitterung* jedoch fast zwei Seiten an dicht gedrucktem Text. Die Einheit des grammatischen Syntagmas wird dabei vollständig zergliedert. Der komplexe französische Satz wird nicht nur in zwei geteilt, sondern im deutschen Text auf unterschiedliche Absätze verteilt.

Für diese Expansion ist der Teilsatz verantwortlich, der sich um das französische Wort »verollez« gliedert. Für die Phrase »& vous Verollez treſprecieux« ist im deutschen Text eine direkte Entsprechung nicht auszumachen. Entweder hat der gesamte Text zwischen dem Wort »Schlucker« und der Zuschreibung des »Fündleins« als Entsprechung dieser französischen Worte zu gelten, oder aber gar nichts. Dies wird in einer Lektüre des Abschnittes zu erweisen sein. Dazu muss als Erstes das schwierige Wort erschlossen werden, das im Zentrum dieser Konstellation steht.

Es gilt also, kurz darzulegen, was dieses französische Wort, *verollez*, bedeutet. In der korrumpierten Ausgabe von Rabelais' Werken aus dem Jahr 1573, die der *Geschichtklitterung* höchstwahrscheinlich zugrunde liegt, ist das Wort mit Doppel-l geschrieben, während es sowohl in den ersten Ausgaben als auch in modernen Editionen »Verolez«[467] lautet. Das französische Wort »verolle« bezeichnet die Syphilis,[468] *verollez* hier entsprechend die Menschen, die an dieser Krankheit[469] leiden. Die Syphilis verbreitete sich ab dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts rasend schnell in Europa. Während ihr Ursprung auf dem amerikanischen Kontinent umstritten war, wurde der sexuelle Übertragungsweg bereits früh vermutet, weshalb die Krankheit mit einer starken Stigmatisierung einherging.[470] Bekannt

---

mutation der Buchstaben wird sowohl die Materialität des entstandenen Buches über sein Gewicht (mein »Pfündlein«) als auch die Inanspruchnahme des Textes für sich selbst im Sinne einer Pfründe (»Pfründlein«) angesprochen: Die Schriften des Alcofribas respektive Rabelais werden vom Übersetzer für sich selbst in Anspruch genommen, was durch die Entdeckung dieses Stoffes begründet wird. Vollständig fehlt zweitens die Unterscheidung, die der französische Text zwischen seinem eigenen Publikum *(à vous)* und den anderen *(non à autres)* trifft. Die *Geschichtklitterung* wendet sich, anders als der *Gargantua*, nicht nur an Trinker und Syphilitiker, sondern an alle.

466 Kellner 2021, 163–164: »Darüber hinaus bezeichnet er sein Büchlin, auf die Vorlage und den rhetorischen Akt der inventio rekurrierend, als fündlein. Er hat es aufgefunden, aber dem lateinischen *invenire* entsprechend, hält dieses Finden die Mitte zwischen dem Auffinden und dem Erfinden. Insofern könnte man folgern, dass Fischart seine Verfasserschaft systematisch zwischen Autorschaft und Übersetzungsleistung situieren will.«

467 Rabelais 1994, 5.

468 Baldinger 2002, 436.

469 A. Williams 2006, 677.

470 Vgl. Tognotti 2009, 104; Tampa u. a. 2014.

war die Krankheit allerdings unter vielen verschiedenen Bezeichnungen, die sie mit dem vermuteten Ort ihrer Herkunft in Verbindung brachten, weshalb sie teils als »mal de Naples«, teils als französische Krankheit bezeichnet wurde.[471] Zwar nicht in der ersten, aber doch in der dritten Ausgabe der *Geschichtklitterung* wird die Krankheit in der ersten Vorrede ausdrücklich erwähnt: Als Entgegnung auf den Vorwurf, die Lektüre des *Gargantua* würde die Moral wie eine Infektionskrankheit zersetzen, wird auf die Anekdote eines übertrieben furchtsamen »Signore« referiert, der nicht mehr durch Neapel reisen wollte »auß ſorg, es ſtoß jn die Neapolitaniſch ſucht an/ das iſt/ er erb die Rittermåſſigen Frantzoſen« (Gkl 1590, 6). Eine solche irrationale Angst, die sich bloß aus den Bedeutungen der Wörter ableitet, wird lächerlich gemacht. Dies erfolgt durch die Glossierung, welche für das deutschsprachige Publikum erläutert, es handle sich bei dieser Krankheit um die »Frantzosen«, was bedeutet, dass sich der italienische Herr in Neapel gänzlich am falschen Ort Sorgen macht. Dies zeigt, dass Fischart die Syphilis als Krankheit kannte. Ob ihm auch die französische Bezeichnung *verollez* für die Träger dieser Krankheit bekannt war, ist fraglich.

Doch am Fall dieses Worts zeigen sich auch die Schwierigkeiten, mit denen ein Übersetzer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts konfrontiert war, wenn es galt, ein fremdes und möglicherweise unbekanntes Wort durch Recherche zu erschließen. So erschien etwa das erste zweisprachig französisch-deutsche Wörterbuch von Christoph Hulsius erst im Jahrzehnt nach dem Tod Fischarts.[472] Prinzipiell zur Verfügung standen jedoch zumindest einsprachige französische Wörterbücher wie Robert Estiennes *Dictionaire françois-latin* (ab 1540) und Polyglotten wie Hadrianus Junius' *Nomenclator* (mit lateinischem Index). Es ist allerdings nicht leicht, abzuschätzen, auf welche dieser Wörterbücher Fischart Zugriff hatte. Doch anhand von Hadrianus Junius' *Nomenclator*, einem jener Nachschlagewerke, von denen die heutige Forschung sicher weiß, dass Fischart sie benutzte,[473] kann am Beispiel von *verollez* exemplarisch aufgezeigt werden, wie schwierig es ist, solche Werke zur Klärung eines unbekannten französischen Worts einzusetzen. Weil der *Nomenclator* thematisch geordnet ist und über lateinische Lemmata verfügt, müsste der Übersetzer die Form *verollez* zunächst korrekt dem Wortfeld der Krankheit zuordnen und dann das passende Lemma erraten. Allerdings führt diese semasiologische

471 Maatouk und Moutran 2014, 307: »This ›new disease‹ was also called ›Mal de Naples‹ (›Mal‹ means disease). [...] Furthermore, each population blamed its ›enemy‹ of being responsible for the disease. Thus, syphilis was synonym to ›Male Francese‹ (for Italians), ›Franzosen‹ or ›frantzosischen Pocken‹ (for Germans) [...]«.

472 Hulsius 1596; vgl. Bray 1990, 1792.

473 Bulang 2011a, 345. Die Verwendung von Hadrianus Junius als Quelle in der *Geschichtklitterung* weist bereits Weidmann 1911 nach.

Vorgehensweise auf die falsche Spur. Die »petites verolles« finden sich tatsächlich unter den Einträgen »Papulae« und »Vari«, damit ist man jedoch auf einer falschen Spur, denn als deutsche Entsprechungen dieser Begriffe werden »Rote kinder bletterle« respektive »Die kinds plettern« genannt.[474] Betrachtet man die Konstellation hingegen aus einer onomasiologischen Perspektive, so gibt es für die gemeinte Geschlechtskrankheit durchaus einen Eintrag. Unter dem Lemma »Morbus Gallicus, lues Venerea, ſiphylis« werden verschiedene französische Bezeichnungen für diese Krankheit aufgezählt: *»Le mal françois, ou le mal de Naples«*; das Wort *verolle* oder Varianten davon finden sich darunter jedoch nicht.[475]

Für dieses Wort lässt sich keine Entsprechung im deutschen Text ausmachen. Keine der verschiedenen Phrasen, mit denen das Publikum angesprochen wird, gibt für sich allein den Inhalt des französischen Satzes auch nur annähernd wieder. Es finden sich zwar unter den diversen Charakterisierungen des Publikums auch einige, die dieses mit Krankheiten in Verbindung bringen – insbesondere beim Podagra, das mit Blick auf die Satire in Fischarts *Podagrammisch Trostbüchlein* auch eine poetologische Funktion hat –, doch die Syphilis bleibt außen vor. Es bleibt zu vermuten, dass Fischart die spezifische Bedeutung des französischen Worts nicht bekannt war und dass er sie auch in den mehrsprachigen Wörterbüchern, die ihm zur Verfügung standen, nicht klären konnte. Aus der Perspektive der regulären Übersetzung müsste man darum das französische Wort als unübersetzt bezeichnen.

Man könnte jedoch auch den ganzen Abschnitt mit seinen diversen Anreden an das Publikum als Ganzes zum Widerpart von »& vous Verollez treſprecieux« erklären. Die lange Kaskade von Apostrophen im deutschen Text ließe sich dabei als eine Art Überkompensation der Lücke erklären. Wenn die übersetzerische Leerstelle tatsächlich von fehlendem Verständnis des Worts zeugt, wären die vielen Wörter vielleicht gar der Versuch, mit diversen Formulierungen den Sinngehalt des unverstandenen Worts doch noch zu treffen. Die *copia verborum*[476] wäre damit – anders als in geläufigen Lesarten – nur zum Teil durch das Zuschaustellen rhetorischer Fertigkeiten im Sinne einer Arbeit an der deutschen Sprache oder durch einen enzyklopädischen, wissenspoetologisch beschreibbaren Impuls begründet,[477]

474 Junius 1567, 462 resp. 463.

475 Junius 1567, 459.

476 Die Verknüpfung von erfolgreicher Übersetzungspraxis und rhetorischer *copia verborum* betont Weigelt 2016 mit Bezug auf Luther, wobei es hier um die Wahlmöglichkeit des passenden Ausdrucks zur Wiedergabe einer Formulierung geht, vgl. WA 30.2, 639: »Denn wer dolmetzschen wil, mus grossen vorrath von worten haben, das er die wal könne haben, wo eins an allen orten nicht lauten will«.

477 Vgl. Bulang 2013, 267: »Rabelais' Gargantua wird so zum Anlass, den lexikalischen Möglichkeitsreichtum der deutschen Sprache, die *copia verborum*, zu exponieren. Es geht hier um die Vor-

sondern ergäbe sich auch aus einem Unvermögen gegenüber dem französischen Text. Es handelt sich bei *verollez* tatsächlich um ein Wort, das bei der Übersetzung nicht oder falsch verstanden wurde; doch statt dies dem Übersetzer zur Last zu legen, wie dies in der Perspektive der regulären Übersetzung geschähe, gälte es, diese Fehllektüre als einen Ausgangspunkt einer kreativen poetischen Textproduktion zu verstehen.[478] Es wäre das fehlende Verständnis, das zum Versuch führt, die Lücke durch Spracharbeit am Ausgangswort zu füllen.

Dass das Nichtverstehen des Worts *verollez* eine Initialzündung der kreativen übersetzerischen Abweichung darstellt, ist bislang kaum mehr als eine Hypothese. Sie dürfte allerdings weitere Plausibilität erlangen, wenn gezeigt werden könnte, nach welchem Prinzip aus diesem einzelnen unverstandenen Wort die lange Eingangspassage des *Ein- und VorRitt* der *Geschichtklitterung* entstehen kann.

Im Theorieteil dieses Buches habe ich Aleida Assmanns Überlegungen zur wilden Semiose als einem Verharren des Blicks an der Oberfläche der Zeichen auf unverstandene und fremdsprachige Wörter übertragen und daraus die Konstellation entwickelt, die als Ausgangspunkt für das wilde Übersetzen dient.[479] Wer auf ein Sprachzeichen blickt, dessen Bedeutung ihm nicht geläufig ist, ist nicht imstande,

führung der Benennungspotenziale deutscher Sprache, Fischarts *Geschichtklitterung* kann als poetisches Seitenstück zu den Bemühungen zeitgenössischer Lexikographen des Deutschen gelesen werden«; sowie Brockstieger 2018, 237: »Die auf die Mehrung der *copia verborum* abzielende Sprachexpansion, die beispielsweise über lautliche Modifizierungen oder nicht enden wollende Wortlisten erzielt wird, setzt wiederum an rhetorischen Denkkategorien an, überdehnt diese und führt die Sprache dabei an die Grenze zur Anti-Rhetorizität heran. Ihre zentrale Reflexionsfigur, *cornucopia*, erfährt eine über ihre konventionelle Deutung hinausweisende semantische Weitung, indem sie zur Projektionsfläche potenziell exzessiver Sprachartistik – man denke an die dem Bild beigegebenen sexuellen sowie skatologischen Allusionen in der *Geschichtklitterung* – sowie topischer Argumentationsführung aufgebaut wird.«

478 Wie Fehllektüre zu einem poetischen Prinzip werden kann, hat Aeberhard 2018, 190–191 einleuchtend skizziert.

479 Man kann fragen, ob sich Aleida Assmanns kultursemiotische Theorie tatsächlich auf das 16. Jahrhundert anwenden lässt. Assmann will mit ihrer Theorie der wilden Semiose ausdrücklich das Ähnlichkeitsparadigma, das Foucault bei der Rekonstruktion der Episteme der Frühen Neuzeit formuliert hat, mit einigen Präzisierungen »noch einmal aufgreifen und in einen etwas anderen, kultursemiotischen Kontext stellen« (Assmann 2015, 15). Dabei relativiert sie Foucaults historische Abfolge der verschiedenen Epistemen. Das Ähnlichkeitsdenken sei im Bereich der Wissenschaften im 16. Jahrhundert tatsächlich auf einem Höhepunkt; letztlich sei es aber Ausdruck eines anthropologischen Grundbedürfnisses, die »die Welt lesbar zu machen« (Assmann 2015, 16). Als solches zeige sich das Ähnlichkeitsdenken, das sich an der Materialität der Zeichen orientiert, auch in anderen (nichtgelehrten) Kontexten und zu anderen Zeiten. Damit kennt die Ähnlichkeit keinen historischen Index, sondern stellt ein kreatives Prinzip dar, das überall virulent und produktiv ist, das aber, je nach Konstellation, durch diskursive Rahmenbedingungen stärker eingehegt wird.

automatisch zu dessen Bedeutung überzugehen; vielmehr bleibt die Oberfläche des Worts für das Verstehen undurchdringbar. Als Störfaktor im Prozess des Verstehens zieht ein solches Wort die volle Aufmerksamkeit auf sich. In Assmanns Beschreibung löst dieser lange Blick den Wechsel zu anderen Wahrnehmungsformen im Umgang mit Zeichen aus, welche sie wilde Semiose nennt. Ausgehend von der Oberfläche des Worts werden dabei neue assoziative Bezüge hergestellt, was die vorgegebenen Raster der Sinnbildung sprenge.[480] Allerdings bleibt bei Assmann weitgehend unklar, wie sich diese alternativen Zeichendeutungsprozesse konkret abspielen. Sie gibt allerdings einen wichtigen Hinweis, wenn sie den Menschen als *homo interpres* charakterisiert, der Zeichen auch da zu lesen und zu deuten versucht, wo er »selbst gar keine hinterlassen hat«.[481] Dieses überschießende Verstehen, das selbst dort zeichenhafte Muster zu erkennen glaubt, wo wie beim Interpretieren arbiträrer Sprachzeichen einer fremden Sprache der Schlüssel zur Deutung des semantischen Codes fehlt, führt dazu, dass auch diese fremden und unverstandenen Wörter mit Sinn gefüllt werden. Ich sehe dabei zwei Faktoren, die bei dieser Operation eine Rolle spielen: Das wilde Übersetzen operiert mit dem, was bei der Auseinandersetzung mit dem fremden Wort gegeben ist. Das sind der unmittelbare Kontext des unverstandenen Worts im fremdsprachigen Text sowie das konkrete Buchstaben- und Lautmaterial des fremdsprachigen und unverstandenen Worts. Das kontextuelle Vorverständnis operiert auf der Inhaltsseite der Zeichen und liefert einen Rahmen für die Deutung des unverstandenen Abschnitts. Dabei wirkt es als ein Regulativ im Deutungsprozess. So finden sich in der *Geschichtklitterung* an der Stelle des Worts *verollez* viele Anreden an verschiedene Figuren; was allein aus dem Verwendungskontext des Worts abgeleitet werden kann, ohne seine genaue Bedeutung zu kennen. In Konjunktion mit der vorhergehenden Anrede an die wohlverehrten Trinker wird das Bedeutungsspektrum des Worts noch weiter eingegrenzt, denn die meisten der Figuren werden über Eigenschaften angesprochen, die im moralischen System der zeitgenössischen Gesellschaft in Zweifel stehen. Wenn der Hang zur Trunkenheit *(ebrietas)* durch das erste Satzglied des französischen Texts erst einmal etabliert ist, muss das zweite Wort überhaupt nicht verstanden werden, um per Analogieschluss zu unterstellen, dass auch damit Personen angesprochen sind, die sich durch ein Laster auszeichnen.

Das fremde Wort erscheint als bloßer Signifikant: Zwar sind die einzelnen Buchstaben distinkt zu erkennen, ihrer spezifischen Kombination kann jedoch keine Bedeutung zugeordnet werden. Innerhalb des Rahmens, den die kontextuellen Interpretamente bilden, sind alle Bedingungen gegeben für eine absolut wilde

480 Assmann 2015, 22.
481 Assmann 2015, 26.

Semiose, die sich anagrammatisch an den einzelnen Buchstaben des fremden Worts abarbeitet und dabei die Grenzen der Sprachen überschreitet.

Ein langes Starren auf die einzelnen Buchstaben des fremden Zeichenkörpers, der sich nicht in den Sinn auflösen lässt. Durch diese Ausrichtung auf die Materialität der Zeichen sprengt die wilde Semiose »die vorgegebenen Raster der Sinnbildung«.[482] Es besteht die Vermutung, dass der Prozess der wilden Semiose seine Spuren im deutschen Text hinterlassen hat. Die sprachliche Oberfläche dieser überbordenden Liste verdient darum einen genauen Blick, um mögliche Effekte dieser auf Ähnlichkeit basierenden, am Zeichenkörper orientierten Semiose zu entdecken. Ich zitiere hier einen etwas längeren Ausschnitt vom Beginn der Passage in der ersten Ausgabe von 1575:

> jr Schlaftrunkene wolbeſoffene Rauzen vnd Schnauzhån/ jr Landkündige vnd Landſchlindige WeinVerderber [...] / vnd meine Zeckvollzåpfige Domini Winholdi: Erzvilfraslappſcheiſige Scheißhaus fuller [...] Maulprocker Collazbåuch / Gargurgulianer: Grosprockſchlindige Zipfler vñ Schmårrotzer: O jr Lazdreckige beuch (Gsch 1575, A1r)

Einem genauen Blick fällt auf, dass in diesen Wörtern gewisse Buchstaben und Laute im Vergleich zum restlichen Text überrepräsentiert sind: das ›v‹ und das ›z‹, das ›r‹ und das ›l‹, das ›e‹ und das ›o‹ sowie ihre nahen phonetischen Verwandten wie das ›f‹ (zum ›v‹) und das ›s‹ (zum ›z‹). Dies sind aber genau die Buchstaben, die das fremde Wort *verollez* bilden.[483] Dies führt mich zur These: Es ist das Laut- und Buchstabenmaterial dieses unbekannten Worts, das in dieser wilden Übersetzung anagrammatisch weiter rumort. Dieses Ruminieren der Worte wird zum generativen Prinzip der Passage und bringt eine ganze Reihe von Formulierungen aus sich hervor. Warum finden sich unter den angesprochenen Figuren: ›wolbesoffene Rauzen‹? Grobe Trunkenheit spielt unter den Eigenschaften der Figuren eine wichtige Rolle. Gleichzeitig aber enthalten beiden Silben »w-ol-bes«, zusammen mit dem ›r‹ und ›z‹ des nächsten Worts, das gesamte Lautmaterial von *verollez*.

Genauso kann danach fragen, was »Zeckvollzåpfige Domini Winholdi« sein sollen; auch dies ein reichlich abstruses Wortgebilde. Angesprochen sind, dies ist den Bedeutungen der Wörter abzulesen, einige – möglicherweise geistliche – Herren (Domini), die dem Wein ›hold‹ sind. Zugleich handelt es sich bei »Winhold« um eines der vielen Pseudonyme Fischarts, das dieser durch anagrammatische

482 Assmann 2015, 22.

483 Fischart hat ein System gegenseitig austauschbarer Buchstaben in etymologischen Konstellationen (vgl. Kap. II.2 zu Fischarts Pseudonymen). Zieht man die Varianten heran, die sich aus den drei Konsonanten ableiten lassen, (w und f als Äquivalente zu v; s als Äquivalent zu z, r und l werden als austauschbar behandelt), dann ist die Evidenz noch schlagender.

Permutationen aus seinem Namen abgeleitet hat. Schwieriger ist die semantische Deutung des ersten Adjektivs. In diesem Fall sind zwar zumindest die Wortbestandteile zu erkennen: Zeche, voll und Zapfen; doch dies ermöglicht es nicht, eine erschöpfende Deutung des ganzen Ad-hoc-Kompositums zu geben. Auffällig ist aber auch in diesem Fall wieder die sprachliche Oberfläche des Zeichens. Auch bei diesem Wort-Ungetüm stechen wieder bestimmte Buchstabenkombinationen heraus: So enthält das erste Wort die Silben »ze-voll-zå«, das letzte die Buchstaben »w-hol«. Bei eingehender Analyse der Passage zeigt sich, dass weitere Bruchstücke des französischen Worts über diesen Absatz verteilt sind; immer wieder kommt man zu ähnlichen Resultaten. Prominent erscheint die erste Silbe des fremden Worts *verollez* im doppelt einsetzenden ›We – Ver‹ des Worts »WeinVerderber«. Auch das Wort »Erzvilfraslappſcheiſige«, das über die Angabe seiner Bestandteile semantisch nicht befriedigend zu erklären ist, enthält in seinen ersten beiden Silben ein imperfektes Anagramm von ›ver[ol]lez‹ (mit Wiederholung des ›e‹); die fehlenden Buchstaben ›ol‹ sind darüber hinaus im Wort direkt davor zu finden. Auch in diesem Fall sind die Bestandteile des Worts *verollez* zu erkennen. Schließlich finden sich Bruchstücke dieses Worts auch in den Wendungen »Schmårotzer O jr lazdreckige« sowie »Maulproker Collazbåuch«. Darin lassen sich jeweils bis auf das ›v‹ alle Bestandteile des französischen Ausgangsworts in ähnlicher Konfiguration auffinden: *verollez* wird zu ›zer-o-laz‹ und ›ker-collaz‹.

Die methodischen Schwierigkeiten, solche anagrammatischen Anomalien im Lautmaterial zweifelsfrei nachzuweisen, zeigt das Beispiel von Saussures Anagrammstudien, wie die Studie von Jean Starobinski eindrücklich nachgewiesen hat.[484] Es besteht die Gefahr, unter den unzähligen Kombinationen, die Buchstaben in einem größeren Textkorpus einnehmen, gewissen zufälligen Konstellationen eine Signifikanz zuzuschreiben, die statistisch kaum zu rechtfertigen ist. Für kein einziges dieser Beispiele kann, wenn man es für sich allein betrachtet, eine Bedeutsamkeit behauptet werden, aber ihre Häufung ist auffällig.[485]

---

484 Starobinski 1980.

485 Eine Auszählung der Buchstabenhäufigkeiten des ersten Absatzes des *VorRitt* zeigt, dass im Vergleich zum gesamten Text der *Geschichtklitterung* gewisse Buchstaben häufiger vorkommen, als dies zu erwarten wäre, wenn die Buchstaben über den gesamten Text gleichmäßig verteilt wären. Dabei sind die Konsonanten des Worts *verollez* allesamt übervertreten, insbesondere aber der Buchstabe r. Dieser lässt sich im entsprechenden Absatz 180-mal finden. Das sind 36 mehr, als dies zu erwarten wäre, wenn alle Vorkommen dieses Buchstabens gleichmäßig über die *Geschichtklitterung* verteilt wären. Während diese Abweichung statistisch signifikant ist, sind die Resultate dieser Auszählung nicht konklusiv; so sind etwa die beiden Vokale des französischen Worts in diesem Abschnitt insgesamt eher untervertreten.

Auf dem dichten Raum weniger Zeilen hat das zerteilte Sprachmaterial des französischen Worts Spuren hinterlassen; das Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit dem unverstandenen Wort. Es scheint, dass die Wortfindung in dieser Liste durch die wilde Semiose, die vom Wort *verollez* ausgeht, bestimmt ist. Die permanente Wiederholung der Buchstaben und Silben führt zu neuen Zeichenrelationen und zu komplexen Ad-hoc-Komposita, was die hermetische Textur dieser Passage erklärt. Daher schlage ich vor, die einleitende Anrede ans Publikum nicht primär über eine Rekonstruktion der Bedeutung der einzelnen Komponenten zu erschließen, sondern diese als eine sekundäre semantische Instrumentierung eines anagrammatisch generierten sprachlichen Substrats zu verstehen. Dabei handelt es sich keineswegs um das Produkt eines Sprachrausches, denn die Komposita bewegen sich alle innerhalb des allgemeinen inhaltlichen Rahmens, den der Kontext des unverstandenen Worts bietet.

Der Fall des Worts *verollez* ist innerhalb des *VorRitts* der *Geschichtklitterung* ein Beispiel einer wilden Übersetzung, in welcher der deutsche Text sich inhaltlich von seiner direkten Vorlage weitgehend gelöst hat, zugleich aber vom Sprachmaterial eines fremden Worts weiterhin geprägt ist und sich damit genetisch immer noch auf die Übersetzungskonstellation zurückführen lässt. Dieser Umgang mit dem fremden Text, der nicht nur seinen Inhalt, sondern auch die konkrete Wortfolge zum Objekt hat, hat seine Spuren nicht nur an dieser Stelle im deutschsprachigen Text hinterlassen. Vielmehr wird daraus ein Verfahren. Die Zeichenoberfläche des französischen Texts, und spezifische Formulierungen darin tauchen immer wieder im deutschen Text der *Geschichtklitterung* auf.

5.2 Intentionalität und Nichtverstehen

Als Ausgangspunkt des wilden Übersetzens wurde eine Konstellation identifiziert, in der die Materialität des fremdsprachigen Worts in den Vordergrund rückt, weil sich die Bedeutung des Worts dem Übersetzenden entzieht. Im Fall des Worts *verollez* konnte plausibel gemacht werden, dass dieses Wort dem Übersetzer der *Geschichtklitterung* tatsächlich nicht bekannt war. Oft ist es jedoch kaum möglich, aus den vorhandenen Texten allein auf den Kenntnisstand und die Intention des übersetzenden Subjekts zu schließen. Daraus ergeben sich zwei eng miteinander verknüpfte Fragen. Erstens stellt sich die Frage nach dem Vorwissen des Übersetzers: Inwiefern ist das Nichtverstehen des fremden Worts eine notwendige Bedingung wilden Übersetzens? Und zweitens drängt sich die Frage nach der Intentionalität auf: Werden die Verfahren des wilden Übersetzens in der *Geschichtklitterung* gezielt und absichtlich eingesetzt? Es wird sich jedoch zeigen, dass sich diese berechtigten Fragen auf der Grundlage des fertigen Produkts des Übersetzungsprozesses allein

kaum befriedigend beantworten lassen. Es gibt in der *Geschichtklitterung* diverse Konstellationen, von denen die Forschung behauptet hat, der Übersetzer habe einzelne Wörter oder Konstruktionen des französischen Texts falsch – oder überhaupt nicht – verstanden. Die ausführlichsten Textvergleiche zwischen französischem und deutschem Text wurden im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert von Forschern wie Gelbcke (1874), Ganghofer (1881), Schwarz (1885), Besson (1889), Frantzen (1892) sowie Sainéan (1930) und Zitzmann (1935) angestellt. Durch unterschiedliche ideologische Zielsetzungen[486] geprägt, orientieren sich diese Studien gleichwohl allesamt am Maßstab der übersetzerischen Richtigkeit und Treue, wenngleich sie die Abweichung davon unterschiedlich bewerten. Eine große Zahl von übersetzerischen Versehen und Fehlern identifiziert auch die neuere Studie von Baldinger (1991), die sich exemplarisch mit der Übertragung des sogenannten Spielekatalogs im 22. Kapitel des französischen Texts[487] beschäftigt. Baldinger untersucht die Übersetzungsstrategien in dieser Passage unter der Frage, ob die deutschsprachigen Einträge auf reale kulturelle Praktiken verweisen, sodass die Spieleliste der *Geschichtklitterung*[488] als Quelle für volkskundliche Untersuchungen dienen kann. Damit legt er seiner Untersuchung einen eng gefassten Übersetzungsbegriff zugrunde: Unter einer korrekten Übersetzung eines Spielenamens versteht er nur jene, die Bezug auf dessen außersprachlichen Referenten erhalten. Vor dem Hintergrund dieser Erwartung scheitern diverse Übersetzungen der Spielbezeichnungen in dieser Liste grandios: Gerade bei jenen Einträgen im Spielekatalog der *Geschichtklitterung*, die das Produkt einer Übersetzung aus dem Französischen sind, handelt es sich kaum je um Bezeichnungen, die 16. Jahrhundert auch in anderen Quellen für Spiele verwendet wurden.[489]

---

486 Hierbei spielte die Nationalität respektive die nationalphilologische Verortung eine entscheidende Rolle, da sie mit unterschiedlichen Perspektiven auf die *Geschichtklitterung* einhergehen. Während die (französischsprachige) Rabelais-Forschung die *Geschichtklitterung* als frühes Rezeptionszeugnis eines zentralen französischen Klassikers versteht und Abweichungen kritisch kommentiert, gibt es in der germanistischen Fischart-Forschung seit jeher die Tendenz, die literarische Qualität der *Geschichtklitterung* gerade mit ihrer Eigenständigkeit zu begründen: Äußerst prononciert zeigen sich diese unterschiedlichen Perspektiven in den beiden Studien, die in den 1930er-Jahren erschienen sind.

487 Vgl. Garg 1573, 60–64: »Les ieuex de Gargantua. | Chap. XXII.« und Gsch 1575, R3r–S1r: »Das sechs vnd zwainzigſt Capitul. | Des Gargantua mancherlei Spil«. Die Spieleliste enthält bei Rabelais diverse französische Spiele und Vergnügungen, die Gargantua mit seinem Erzieher nach dem Mittagessen spielt. Während die überbordende Liste fiktionsintern die Vergnügungssucht des verzogenen Studenten Gargantua demonstrieren soll, gilt sie der wissenspoetologischen Forschung als Beispiel von Rabelais' Streben, Phänomene der Alltagswelt in enzyklopädischer Weise zu versammeln.

488 Zum Spieleverzeichnis, vgl. auch Rausch 1908 sowie Bulang 2010b und Bulang 2013.

489 Baldinger 1991, 323.

Baldinger weist nach, dass dabei verschiedene Übersetzungsstrategien eingesetzt werden, die darauf schließen lassen, dass der Übersetzer viele der französischen Spielenamen, die in dieser Liste versammelt waren, aufgrund mangelhafter Französischkenntnisse »nicht kannte«.[490] Die Spieleliste der *Geschichtklitterung* solle daher von »Volkskundlern und [...] Sprachhistorikern« besser nicht ernst genommen werden.[491] Ich werde in der Folge zwei von Baldingers Beispielen aus der Spieleliste untersuchen, um den Konnex zwischen dem fehlenden Verständnis der französischen Begriffe und den daraus folgenden wilden Übersetzungsoperationen weiter zu beleuchten. Im Zentrum steht dabei die Frage: Gibt es Anhaltspunkte, um zu beurteilen, ob es sich bei den Abweichungen tatsächlich um unbewusste Versehen, d. h. Übersetzungsfehler handelt, oder ob gewisse der Sinntransformationen gezielt vorgenommen wurden?[492]

Als einen der Gründe für Fehlübersetzungen in der *Geschichtklitterung* weist Baldinger an einer ganzen Reihe von Beispielen »Verwechslungen homonymer Wörter und Wortfamilien«[493] nach. So handelt es sich bei »A la cutte cache« (Garg 1573, 63) um ein Versteckspiel, das auch als »cache-cache« bekannt war.[494] In der *Geschichtklitterung* wird daraus ein Spiel namens »Der verborgenen Kutten«, was Baldinger zufolge zeigt, dass Fischart den gemeinten Referenten nicht gekannt habe. Stattdessen liegt der Transformation eine Homophonie zugrunde. Dabei handelt es sich möglicherweise um eine Verwechslung von »cutte« mit frz. *cotte*,[495] wahrscheinlicher aber ist es, dass die schlagende Ähnlichkeit zum deutschen Wort ›Kutte‹ direkt für diese Übersetzung verantwortlich ist.[496] Ist diese wilde Deutung des Worts »cutte« als Kutte erst einmal vorgenommen, wird im Anschluss das Wort »cache« als adjektivisches Partizip *(caché)* umgedeutet, wodurch die »verborgene

---

490 Baldinger 1991, 323. Zu diesen Vermeidungsstrategien gehören die vielen »Übernahme[n] des französischen Worts« (311), die Übersetzungen, die offensichtlich nur dem oberflächlichen französischen Wortlaut eines Kompositums folgen (315), sowie die große Zahl von »Fehlübersetzungen« (320).

491 Baldinger 1991, 323.

492 Auch Bulang 2010b, 56 betont die »Heterogenität« des Verzeichnisses und zeigt, dass im Katalog »Übersetzungsfehler, Referenzobstruktionen, Vieldeutigkeiten und dergleichen betrieben werden« (59), wodurch Sprache »teilweilweise wieder als Potentialität« erscheine, die »keine letzten Vereindeutigungen kennt« (60).

493 Baldinger 1991, 322.

494 Baldinger 1991, 322.

495 Kutte, vgl. Rey 2001, 2:600, s. v. cotte n.f.

496 Anders als der schlichten sprachinternen Verwechslung käme einer solchen sprachübergreifenden Homophonie dabei eine andere Qualität zu; wird dabei doch implizit unterstellt, dass Ähnlichkeitsbeziehungen von Wörtern über Sprachgrenzen hinweg von Signifikanz sind und eine Übersetzung anleiten können.

Kutte« entsteht. Um eine sinnvolle deutschsprachige Formulierung zu bilden, muss die Grammatik des französischen Ausdrucks bei seiner Wiedergabe angepasst werden. Ähnliche Operationen werden auch bei diversen anderen wilden Übersetzungen vorgenommen.[497]

Es ist mit einiger Plausibilität möglich, diese Fehlübersetzung durch eine unbewusst unterlaufene Verwechslung zu erklären, wie Baldinger dies tut. Allerdings stellt sich angesichts der produzierten grammatischen Veränderung die Frage, ob es für den Übersetzer nicht durchwegs erkennbar gewesen ist, dass er bei seiner Übersetzung nicht den exakten Wortlaut des französischen Texts wiedergegeben hat. Unter dieser Prämisse zeigt sich in dieser Konstellation ein gezielter Versuch, eine offensichtliche Lücke im Verständnis der Phrase mit verschiedenen alternativen Übersetzungsverfahren zu kaschieren. Das fehlende präzise Verständnis einzelner Wörter und Phrasen[498] in der Spieleliste führt dazu, dass die einzelnen Einträge gezielt in kreativer und klangsensitiver Weise übersetzt wurden. Zugleich wird das mangelnde Verständnis auch durch die quantitative Ausweitung des Katalogs kompensiert. Das Nichtverstehen ist als Auslöser eines komplexen semiotischen Ersatzprozesses zu verstehen. Die wilden Übersetzungen dieses Kapitels haben ihren Ursprung in der Fremdheit der Signifikate.

Mit Blick auf ein Beispiel, das Baldinger der Spieleliste entnommen hat, stellt sich jedoch die Frage, ob Fischart in seiner Auseinandersetzung mit dem französischen Text in gewissen Fällen gezielt zu wilden Übersetzungsverfahren gegriffen hat. Trifft dies zu, so stellt das Nichtverständnis des fremdsprachigen Worts keine notwendige Bedingung für wildes Übersetzen mehr dar. Vielmehr wäre darin dann nur der initiale Anstoß für ein allgemeines Vorgehen zu sehen, das sich immer stärker von dieser Ausgangssituation ablöst und sich verselbstständigt.

---

497 Ähnliches zeigt sich auch bei der Übersetzung von »Au franc du carreau« (Garg 1573, 61). Gemeint ist damit ein Spiel, bei dem es darum geht, Münzen geschickt auf ein Spielfeld von Quadraten zu werfen, sodass sie zwischen den rechtwinkligen Linien zu liegen kommen (Schädler 2018, 89). Im Unterschied zu den anderen beiden Beispielen wird in diesem Falle die französische Grammatik nicht nur angepasst, sondern vollständig ignoriert: Die Präposition »du«, die zusammen mit »franc« ein bestimmtes Verhältnis ausdrückt (nämlich ›frei von‹, d. h. neben den Linien des Quadrates), wird im deutschen Text völlig unterschlagen.

498 Nicht wenige der Spiele bei Rabelais weisen dialektale Namen auf, die auf kulturelle Eigenheiten und Gebräuche in einzelnen Regionen Frankreichs verweisen; darüber hinaus ist es in vielen Fällen fraglich, ob die Spiele im deutschen Kulturraum überhaupt eine realweltliche Entsprechung hatten. Baldingers Ansprüche an die frühneuzeitliche Übersetzung erscheinen also überzogen und sein Urteil über Fischarts »mangelhafte[.] Französischkenntnisse« (Baldinger 1991, 322) fällt allzu hart aus. Doch gerade deshalb zeigen sich in seinen ausführlichen Worterläuterungen die enormen Verständnisherausforderungen, vor die jede Übersetzung dieses Katalogs gestellt ist.

Im fraglichen Beispiel ist der Ausdruck »Au bœuf violé« zu übersetzen. Dabei handelt es sich, wie Weinberg im Rückgriff auf französische Kommentare zur Stelle erläutert, um eine Bezeichnung für den fetten Ochsen *(bœuf gras)*, der als Fastnachtsbrauch am *mardi gras* mit Musik durch die Straßen geführt wurde, bevor er geschlachtet, in Stücke zerteilt und von der versammelten Menge verspeist wurde.[499] Die Bezeichnungen *bœuf violé* oder auch *bœuf veillé* leiten sich dabei von den Instrumenten ab, mit denen dieser Zug begleitet wird: der Fidel (*vielle*) und der Geige (*viole*). Wörtlich zu übersetzen wäre der Ausdruck somit als ›begeigter‹ oder ›befiedelter‹ Ochs.

Dem Übersetzer der *Geschichtklitterung* war diese Bezeichnung und das dahinterstehende Brauchtum offenbar nicht bekannt. Dennoch ist der in der *Geschichtklitterung* vorliegende Übersetzungsvorschlag überraschend. »Au bœuf violé« wird als »Ochs in den Veielen« (Gsch 1575, R5r) oder als »Ochs inn den Veiolen« (Gkl 1590, 322) übersetzt. Wie unerwartet diese deutsche Formulierung ist, zeigt Baldingers empörter Ausruf: »Fischart verband *violé* mit els. Veiol ›Veilchen‹!«[500] Wie im Falle der Übersetzung von »cutte« mit Kutte beruht diese Übersetzung auf einer sprachübergreifenden Homonymie. Denn bei »Veielen« und »Veiolen« handelt es sich – wie auch bei der Bezeichnung Veilchen selbst – um Diminutivformen zum deutschen Pflanzennamen ›Viole‹, die sich wiederum von lateinisch *viola* ableitet.[501]

Das Wort *violé* aufgrund dieser Ähnlichkeit als »Veielen« wiederzugeben, ist fraglos eine wilde Übersetzung, wird doch das französische Wort *violé* im Deutschen durch ein Substantiv wiedergegeben, obwohl es aufgrund seiner Morphologie als adjektivisches Partizip zu erkennen ist. Auch in diesem Fall muss die grammatische Konstruktion der ganzen Aussage zurechtgebogen werden, um eine sinnvolle deutsche Formulierung hervorzubringen. Dies geschieht, indem zwischen die beiden Substantive die Präposition »in den« gewissermaßen aus dem Nichts eingefügt wird, wofür es im französischen Text überhaupt keinen Anhaltspunkt gibt. Vielmehr liegt die Wahl dieser Konstruktion allein in der semantischen Valenz der beiden Begriffe ›Veilchen‹ und ›Ochs‹ begründet, die unweigerlich die Szene eines Ochsen hervorrufen, der friedlich grasend »in den Blumen« steht. Diese mutwillige Anpassung der grammatischen Konstruktion markiert in ihrer Wechselwirkung mit der Semantik, dass die deutsche und die französische Formulierung miteinan-

499 Weinberg 2000, 15: »Dans les carnavals du Moyen Âge et sous la Renaissance, on promenait, au son de la viole, un bœuf gras orné de rubans *(le bœuf violé)*. Ensuite, on le hachait en morceaux qu'on distribuait et dévorait dans un rite rappelant les mystères de Dionysos.«

500 Baldinger 1991, 321.

501 [1]DWB 26,361; zu lat. *viola*. Die französische Bezeichnung für diese Blume ist damit zwar ebenfalls etymologisch verwandt, sie lautet jedoch nicht *viole*, sondern *violette*.

der inkompatibel sind. Das Produkt ist selbst in Unkenntnis der Wortbedeutung als Fehlübersetzung erkennbar. Es ist nur schwer denkbar, dass sich der Übersetzer der *Geschichtklitterung* dieser Differenz nicht bewusst war.

Die spekulative Frage, ob es sich bei dieser Konstellation um eine gezielte wilde Übersetzung handelt, ergibt sich aus dem Vorliegen einer dritten Übersetzungsmöglichkeit des *bœuf violé*, die weniger weit hergeholt ist als der »Ochs in den Veielen«. Statt auf einer sprachübergreifenden Homophonie und einem weitgehenden Eingriff in die Syntax beruht diese moderate Fehlübersetzung nur auf einem *double entendre*, das dem französischen Ausdruck innewohnt. Denn das Partizip *violé* ist äquivok. Statt das Wort mit der Geige in Verbindung zu setzen, lässt es sich problemlos als Partizip zum französischen Verb »violer« (zu lat. *violare*) deuten.[502] In einer wortwörtlichen Übersetzung wäre der *bœuf violé* dann als ›verletzter oder geschändeter Ochse‹ zu übersetzen. An Baldingers Maßstab gemessen, wäre dies dann zwar weiterhin eine Fehlübersetzung, da die Referenz auf den ursprünglich gemeinten Brauch verloren geht. Gleichwohl handelt es sich dabei, anders als beim »Ochs in den Veielen«, um eine grammatisch richtige Übersetzung der einzelnen Bestandteile des Ausdrucks.

Es stellt sich darum die Frage: Warum wird der Ochse in der deutschen Ausgabe des Spielekatalogs in die Veilchen gesetzt? Ein Blick auf Parallelstellen zeigt, dass Fischart die Bedeutung des Wortfeldes der Gewalt (*violer, violence*) anderswo in der *Geschichtklitterung* korrekt übersetzte.[503] Anders als viele weitere Bezeichnungen in der Spieleliste war ihm diese Textstelle also nicht unverständlich. Trotzdem entschied er sich dagegen, dieser naheliegenden Übersetzungsmöglichkeit zu folgen. Aus welchem Grund? Eine mögliche Antwort könnte sein, dass sich der Übersetzer trotz der dabei entstehenden Differenz bewusst für diese wilde Übersetzung entschieden hat.

Bei einer solchen Aussage handelt es sich notwendigerweise um eine Spekulation. Der Versuch, die Absichten eines Übersetzers anhand von Überlegungen am fertigen Text zu ergründen, kann keine eindeutigen Resultate hervorbringen. Genau dasselbe Argument ließe sich für jede andere Form der übersetzungskritischen Untersuchung führen, denn auch diese unterstellt dem übersetzenden Subjekt implizit eine bestimmte Haltung, die das Vorgehen bei der Auseinandersetzung mit dem ursprünglichen Text anleitet, und macht darüber hinaus Annahmen über das Vorhandensein oder Fehlen von partikulärem sprachlichem und kulturellem

502 Rey 2001, 6,1856, s. v. violer.

503 Gleich im darauffolgenden Kapitel wird die Formulierung »mutations ſoudaines ſans grande violence« (Garg 1573, 64) nur leicht grammatisch verändert als »ploͤzliche ånderungen on verdrůßliche große gewaltſame« (Gsch 1575, S1v) wiedergegeben.

Vorwissen. Dies heißt aber: Wenn Baldingers unterstellt, dass der Übersetzer der *Geschichtklitterung* das Interesse gehabt habe, die realweltliche Referenz der aufgezählten Spiele so gut wie möglich in den deutschen Sprach- und Kulturraum zu übertragen, weil er den Text tatsächlich so präzise wie möglich übersetzen wollte, ist dies genauso spekulativ wie meine Unterstellung, er habe sich mit Absicht für eine wilde Übersetzung entschieden.[504]

Die Frage der Intentionalität lässt sich aus dem finalen Text und aus den Spuren, die die regulären und wilden Übersetzungsverfahren darin hinterlassen haben, nicht abschließend beantworten. Es stellt sich das fundamentale methodologische Problem, dass die Absicht und der Wissensstand des übersetzenden Subjekts auf der Grundlage des übersetzen Texts allein sich im Einzelfall niemals mit Sicherheit bestimmen lässt. Wohl kann man in gewissen Fällen, wie beim Wort *verollez*, gestützt auf zeitgenössische Lexika und Wörterbücher wohlbegründete Annahmen formulieren. Letztlich handelt es sich bei jeder Aussage darüber, was beim Übersetzen vom Text verstanden wurde, um eine hermeneutische Spekulation über die Intention des Autors.

Das Problem lässt sich nur durch einen Wechsel der Untersuchungsebene lösen. Nur Meta-Aussagen über den Text, über seinen Status als Übersetzung sowie über die Ziele und Verfahren bei der Auseinandersetzung mit dem fremdsprachigen Text können Aufschluss bieten. Die Resultate der metatranslatologischen Untersuchung in Kapitel 4 sind damit für die Bewertung der vorliegenden Phänomene unmittelbar entscheidend. Die expliziten metapoetologischen Bemerkungen in den einleitenden Paratexten zeigten ein Bewusstsein von der Ausnahmeposition der *Geschichtklitterung* in Übersetzungsfragen. Der Nachweis dieser metatranslatologischen Reflexion des wilden Übersetzens legt die Beweislast zu gleichen Teilen auch auf die Schultern derer, die behaupten, der Übersetzer der *Geschichtklitterung*

504 Im Hintergrund dieses hermeneutischen Problems steht eine übersetzungsbezogene Variante der formalen Nichtunterscheidbarkeit von grammatischem Fehler und rhetorischer Figur. Jede rhetorische Figur stellt eine Abweichung vom sprachlichen Normalfall dar, die damit gegen das Gebot der grammatischen Korrektheit verstößt. Dieses kuriose Verhältnis ist in der rhetorischen Theorie seit der Antike bekannt. Laut Quint., inst. 9,3,2; wäre deshalb jede sprachliche Figur ein Fehler *(vitium)*, »wenn sie nicht gesucht würde, sondern unterliefe« *(si non peteretur, sed accideret).* Hinter der Differenz zwischen gesuchter Figur und unterlaufenem Fehler aber steht wiederum die Frage der Intentionalität. Daher geht, der rhetorischen Theorie zufolge, der Redner ein gewisses Risiko ein, wenn er sich rhetorischer Figuren bedient – er könnte beschuldigt werden, einen grammatischen Fehler zu begehen. Deshalb tut er gut daran, rhetorische Figuren so einzusetzen, dass sie erkennbar einem argumentativen Ziel dienen, dass also die Absichtlichkeit ihres Einsatzes deutlich markiert wird. Grundlegend zum Verhältnis von Fehler und Figur die Monografie von Schüttpelz 1996 (bes. 217–221 zur Kennzeichnung der Figur als Solözismus); prägnant als Differenz zwischen den Ordnungen der Grammatik (Fehler) und der Rhetorik (Figur) gefasst von Stockhammer 2014, 47–51).

habe das französische Wort *violer* nicht verstanden, und den Ochsen darum in die Veilchen gesetzt.[505]

Die Frage nach der Intentionalität des wilden Übersetzens ist mit Blick auf den Gesamttext unabweisbar von beträchtlicher Relevanz. Gleichwohl ist die Frage nach der Intention bei der formalen Untersuchung von Einzelstellen zu suspendieren, da anhand des Texts allein keine zwingenden Argumente für oder gegen die Intentionalität des wilden Übersetzens angeführt werden können. Statt im Einzelfall zu entscheiden, ob es sich um eine unabsichtliche Fehlübersetzung oder um eine gezielte Transformation handelt, kann die grundsätzliche Intention nur durch eine umfassende Perspektive eingeholt werden. Diese grundsätzliche Absicht, ein Vorgehen beim Übersetzen zu wählen, das sich von anderen Übersetzungen grundsätzlich unterscheidet, wurde bei der Untersuchung der verschiedenen metatranslatologischen Bemerkungen in der *Geschichtklitterung* (II.3/4) bereits herausgearbeitet. Wenn in der Folge einzelne Strategien und Verfahren des wilden Übersetzens gesammelt und in ihrer Funktionsweise rekonstruiert werden, so ist die Intentionalität dieses Vorgehens zwar in jedem einzelnen Fall nicht gesichert, während sich die Tendenz zum wilden Übersetzen in der Gesamtheit durchaus zeigt.

5.3 Wilde Übersetzungsverfahren

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, wie sich die Übersetzungsverfahren, welche das Übersetzen des *Gargantua* geleitet haben, formal beschreiben lassen. Ein besonderes Interesse gilt dabei den wilden Übersetzungsverfahren, also jenen Verfahren in der *Geschichtklitterung*, deren Anwendung semantische Differenzen produzieren und den Text entscheidend transformieren. Gibt es Eigenschaften, die alle wilden Übersetzungen in der *Geschichtklitterung* auszeichnen? Lassen sich auch innerhalb des Bereichs des wilden Übersetzens einzelne spezifische Verfahren unterscheiden, sodass eine systematische Kategorisierung der Verfahren des wilden Übersetzens in der *Geschichtklitterung* entworfen werden kann?

---

505 In ähnlicher Weise ist auch die Behauptung infrage zu stellen, der Übersetzer der *Geschichtklitterung* habe mit Blick auf seine durchweg fragwürdigen Übersetzungen französischer Zahlen in dieser Sprache kaum bis zwanzig zu zählen vermocht, die Zitzmann 1935, 36 und Bachorski 2006, 360 aufstellen; denn immer ist mit einem gezielten Sprachspiel zu rechnen. Vermeer stellt offen die Frage nach der satirischen Intention dieser Formulierung: »Es gibt, wie gesagt, genug sinnwidrige Wiedergaben bei Fischart, wenn man Ausgangs- und Zieltext vergleicht – wenn z. B. *piedz neufs* zu *neun Füß* wird. […] Sind das allemal Fehler aus mangelnden Französischkenntnissen? Oder, wenigstens zum Teil, gewollte Verdrehungen und Doppeldeutigkeiten? (Vermeer 2000, 2,679).

Das Kapitel gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil dient einer knappen Beschreibung der Mannigfaltigkeit der Übersetzungsfehler oder der wilden Übersetzungen in der *Geschichtklitterung*. Insbesondere werde ich eine kritische Evaluation von bestehenden Systematisierungs- und Erklärungsversuchen von verschiedenen Formen des wilden Übersetzens in der *Geschichtklitterung* vornehmen.[506] Im zweiten Teil folgt eine Systematik der Transformationen im Übersetzungsprozess, durch die aus dem französischen *Gargantua* die deutschsprachige *Geschichtklitterung* entstanden ist. Dabei besteht der Anspruch, eine möglichst allgemeine Beschreibung anzustreben, die nicht auf Spekulationen über Intentionen und den Wissensstand des Übersetzers zurückgreift: Je nach Perspektive soll sie eine »Fehlerlogik« der Übersetzungsfehler und eine systematische Beschreibung von wilden Übersetzungsverfahren in der *Geschichtklitterung* darstellen. Als Materialgrundlage für diese Überlegungen dient mir ein Korpus von Einzelbeispielen von diversen übersetzerischen Differenzen in der *Geschichtklitterung*. Dieses speist sich aus der kritischen Untersuchung von Frantzen, dem bis heute »detailliertesten Textvergleich«[507] zwischen dem französischen und dem deutschen Text. Dazu kommen Beispiele aus weiteren positivistischen Sammlungen von Übersetzungsfehlern, die französische und deutsche Passagen miteinander vergleichen.[508]

Dabei entsteht der Eindruck einer amorphen, nur schwer fassbaren Mannigfaltigkeit individueller Einzelfälle, die sich in einer allgemeinen Logik kaum generalisieren lassen. Dies liegt daran, dass es sich bei der Kritik einzelner Übersetzungsfehler zunächst notwendigerweise um eine Untersuchung des absolut Partikulären handelt: Jeder Fehler ist anders. Damit aber verbleibt die Untersuchung in der schlechten Unendlichkeit von Listen mit Einzelbeispielen. Es gilt, generalisierend Kriterien oder Prinzipien anzugeben, um verschiedene Fälle von Abweichungen beim Übersetzen zu unterscheiden.

---

506 Dabei stehen die Studie von Frantzen 1892 und deren kritische Besprechung durch Bachorski 2006, 360 im Zentrum. Baldinger 1991, 311, 315, 320 nimmt in seiner Untersuchung der Übersetzungsstrategien im Spielekatalog eine Dreiteilung vor: Er unterscheidet zwischen Übernahmen, wortwörtlichen Übersetzungen und ›Fehlübersetzungen‹. Innerhalb der letzten Kategorie nimmt er keine weiteren Differenzierungen vor. Als Grund für die semantischen Differenzen hat Baldinger Verwechslungen von Wörtern des französischen Textes mit anderen, ähnlich klingenden Wörtern derselben Sprache identifiziert.

507 So Bachorski 2006, 360, der als einziger Vertreter der neueren Forschung Frantzens Studie einer kritischen Erwägung unterzog. Bachorski spricht von einer »ansehnliche Auflistung«, relativiert aber, die Sammlung sei mit Blick auf den Textumfang der *Geschichtklitterung* vergleichsweise klein. Damit verkennt Bachorski jedoch den rein exemplarischen Charakter der Textstellen in Frantzens Studie, die Vollständigkeit an keiner Stelle anstrebt.

508 Dazu gehören die bereits erwähnten Studien von Gelbcke 1874; Ganghofer 1881; G. Schwarz 1885; Besson 1889 und Zitzmann 1935 (siehe S. 243).

Frantzens *Kritische Bemerkungen* versammeln vergleichende Erläuterungen einzelner Textstellen mit übersetzerischen Versehen und Fehlern auf über hundert Seiten.[509] Dieser Sammlung liegt eine Klassifikation zugrunde, die Bachorski folgendermaßen zusammenfasst: Frantzen unterscheide »Fehler, die auf Druckfehler in der Vorlage zurückgehen, mißverstandene Wörter, Satzkonstruktionen, Redewendungen, ›falsche Freunde‹, prinzipielles Nichtbeherrschen des französischen Zahlensystems und ›willkürliche Abweichungen.‹«[510] Diese Zusammenfassung ist korrekt, vermittelt aber einen konziseren Eindruck der verschiedenen Kategorien, als er sich bei der Lektüre von Frantzens Untersuchung einstellt.[511] Die Inkonsistenzen in der Klassifikation erklären sich dadurch, dass zwei unterschiedliche Kategoriensysteme durcheinandergehen: Das eine Bündel von Kategorien bezieht sich auf die angenommenen Ursachen der Fehler im Übersetzungsprozess, indem sogenannte Schwierigkeiten des französischen Texts versammelt werden, die sich mit Blick auf die postulierten Sprachkenntnisse des Übersetzersubjekts zu ergeben scheinen.[512] Das zweite Kategorienbündel hingegen versammelt unterschiedliche Strategien und Verfahren, die im Umgang mit Nichtverstandenem zur Anwendung kommen.

Unter den Schwierigkeiten des französischen Texts, die laut Frantzen Übersetzungsfehler auslösen, finden sich Phänomene wie Druckfehler und Wörter, die vom Übersetzer missverstanden wurden. Dazu kommt eine letzte Kategorie, die willkürlichen Abweichungen. Von Bachorski durch ironische Anführungszeichen hervorgehoben, verfügt diese Kategorie über keine eigene Bestimmung. Vielmehr vereint sie als Residualkategorie all jene Phänomene, die im Kategorienraster

509 Frantzens Studie orientiert sich dabei eindeutig am Gegensatz richtiger und falscher Übersetzungen der regulären Übersetzungskritik. Frantzen 1892, 82–84 führt diese Fehler ausdrücklich darauf zurück, dass Fischart die entsprechenden französischen Textstellen nicht oder nur mangelhaft verstanden habe.

510 Bachorski 2006, 360.

511 So ist es in vielen Fällen schwierig, die von Frantzen versammelten Beispiele exakt dem jeweiligen Schlagwort zuzuordnen, sie ließen sich oft auch an anderer Stelle eingliedern. Gegen Ende der Untersuchung entsteht dabei der Eindruck, die entworfene Gliederung werde nicht mehr durchgehalten. So findet sich gegen Ende des Textes ein Kapitel, das sich den »Änderungen« bei der Darstellung der baulichen Eigenheiten der Abtei Thélème widmet. Eine solche inhaltliche Gliederung steht quer zur Systematisierung der Fehler, die der Text einleitend anzustreben scheint.

512 Frantzen unterstellt in vielen Fällen, Fischart als Übersetzer habe den französischen Text nicht oder nicht richtig verstanden. Dies spiegelt sich in den Kategorien, die Bachorski zusammengetragen hat: Druckfehler, missverstandene Wörter, Satzkonstruktionen etc. Dahinter verbergen sich jeweils Gründe, warum der Übersetzer nach Ansicht von Frantzen eine bestimmte Passage ›nicht verstanden‹ hat. Dies wiederum dient als Erklärung dafür, warum sich im Text ein ›Übersetzungsfehler‹ findet.

keinen Platz haben. Sprich: Bei all diesen Beispielen gibt es keine evidenten Gründe, die erklären, warum der Übersetzer eine bestimmte französische Wendung nicht verstanden hat. Die Abweichungen erscheinen als eigenmächtig. Dies lässt selbst Frantzen, der mehrfach die Fehlerhaftigkeit der Übersetzung hervorhebt, spekulieren, ob die *Geschichtklitterung* zumindest in Einzelfällen doch gewollte übersetzerische Differenzen zum französischen Text enthalte, und nicht nur unabsichtliche Übersetzungsfehler.[513]

Die zweite Gruppe von Kategorien ist davon unabhängig. Sie umfasst eine Reihe von Verfahrensweisen, die sich als Strategien im Umgang mit Verständnisschwierigkeiten verstehen lassen. Frantzen entwickelt seine Überlegungen dazu nicht systematisch, sondern greift einzelne Phänomene heraus. So verweist er darauf, dass Fischart bei unverstandenen Redensarten die französische Formulierung entweder Wort für Wort übersetze, »was natürlich einen Widersinn ergibt oder doch dem deutschen Leser unverständlich bleibt«, – oder aber die Redensarten durch eine ganz andere Formulierung ersetze, wobei »er sich von zufälligen Anregungen, z. B. von Wortklängen, leiten« lasse.[514] Auch die Vermehrung von mehreren Varianten bei der Übersetzung erscheint als eine Strategie, die zur Anwendung kommt, wenn »ihm [Fischart] ein Wort oder ein Ausdruck zweifelhaft oder unverständlich«[515] sei.

Unter den Verfahrensweisen findet sich ein Phänomen, das eine vertiefte Untersuchung verdient. Bei der Konsultation der späteren Ausgaben der *Geschichtklitterung* von 1582 und 1590 stößt Frantzen genau bei jenen Stellen, die wild übersetzt wurden, mehrfach auf Bearbeitungen und Ergänzungen. Nur in einem einzigen Fall handelt es sich dabei jedoch um eine gelungene Korrektur, die einen semantischen ›Übersetzungsfehler‹ aus dem Text beseitigt.[516] In allen anderen Fällen bleibt die initiale wilde Übersetzung unverändert stehen, während die sperrigen und fremdartigen Formulierungen, die dabei entstehen, durch kommentierende Zusätze und legitimierende Verweise glatter in den deutschen Text integriert werden. Frantzen

513 Frantzen reagiert damit auf vorhergehende Studien wie jene von Gelbcke 1874 oder Ganghofer 1881, die allein aus nationalromantischen Gründen das intentionale Gestaltungsbedürfnis Fischarts gegenüber der französischen Vorlage betonen.

514 Beide Zitate aus Frantzen 1892, 38.

515 Frantzen 1892, 27.

516 Die Formulierung »vnder offentliche ſchoͤne Matronen« (Gsch 1575, M7r) in der Erstausgabe wird in den beiden späteren Ausgaben zu »vnter erbare Matronen« geändert (Gkl 1590, 233). Der ersten Variante entspricht die Formulierung in der Ausgabe von Nierg, 1573: »entre ſes publiques matrones« (Garg 1573, 28), während moderne Editionen den Text von frühen Ausgaben zitieren, die an dieser Stelle »pudiques matrones« (Rabelais 1994, 29; vgl. auch S. 1089 mit Variantenapparat) zeigen. Frantzen 1892, 18 vermutet, dass Fischart zur Korrektur dieser Stelle auf eine bessere Ausgabe zurückgreifen konnte. Dies wirft jedoch die Frage auf, warum solche Korrekturen von Druckfehlern des französischen Textes an anderen Stellen nicht vorgenommen werden.

erkennt darin die Absicht, »einen durch falsche Uebersetzung entstandenen Widersinn plausibler zu machen«.[517] Verzichtet man jedoch darauf, eine Intention zu unterstellen und eine Bewertung vorzunehmen, so erweisen sich gerade die nachträglichen Kontextualisierungen des wilden Übersetzens als Ort einer genuinen Kreativität in der *Geschichtklitterung*. Diese Phänomene sind von der initialen wilden Übersetzung zu unterscheiden, sind aber gleichwohl ein integraler Teil des wilden Übersetzungsprozesses. Ich werde sie in der Folge als »sekundäre Effekte des wilden Übersetzens« bezeichnen.

Eine kritische Evaluation von Frantzens Versuch einer Gliederung der »Übersetzungsfehler« zeigt, dass deren hermeneutische Ausrichtung zu Problemen führt: Sie zielt fundamental darauf ab, die konkrete Absicht des Übersetzers und seinen Wissensstand zu erschließen. Die Differenz zwischen unabsichtlichen Fehlern und gezielten Veränderungen stellt in dieser Klassifikation ein wichtiges Unterscheidungskriterium dar. Die methodische Unmöglichkeit, diese Unterscheidung im Einzelfall präzise zu treffen, wird von Frantzen mehrfach eingestanden.[518] Damit aber unterläuft er das Fundament seiner Klassifikation selbst.[519]

Bachorski wirft die berechtigte Frage auf, ob die »Übersetzungsfehler« in der *Geschichtklitterung* überhaupt einer rekonstruierbaren »Fehlerlogik« unterliegen. Trotz prinzipieller Skepsis glaubt Bachorski jedoch, eine Tendenz entdeckt haben, um die Abweichungen zu erklären: Das »semantische Loch« (!), das beim »punktuellen Nicht- oder Mißverstehen« des französischen Texts entstehe, werde durch die »obszöne Obsession des Elloposcleros« ausgefüllt, sodass auf diese Weise in mehreren Fällen sexualisierte Lesarten ihren Weg in den Text finden.[520] Wenngleich die Beispiele, die Bachorski in einer Fußnote versammelt, für sich sprechen, vermag diese Tendenz zur Obszönität nur einen kleinen Teil der wilden Übersetzungsope-

517 Frantzen 1892, 23. Vgl. auch Frantzen 1892, 27: »Es ist indertat auffallend, dass Fischart sich so viele Mühe gibt, solche in ihrer Grundanlage verfehlte Sätze durch Flicken und Anhängsel notdürftig aufzubessern, anstatt durch Vergleichung mit der Vorlage den Grundfehler auszumerzen.«

518 Auch Frantzen zeigt ein deutliches Bewusstsein dafür, dass sich die Absichten Fischarts aus den Beispielen nicht ableiten lassen. Es sei deshalb unmöglich, abschließend zu beurteilen, ob es sich bei einer bestimmten Differenz in der deutschen Übersetzung des *Gargantua* tatsächlich um einen unabsichtlichen Fehler und nicht doch um eine gezielte Veränderung handle. So schreibt er: »Die Beurteilung der Frage, ob Fischart planvoll geändert, oder falsch übersetzt hat, ist häufig bis zu einem gewissen Grade subjektiv« (Frantzen 1892, 32); und später: »Es könnte, in diesem oder jenem der bis jetzt besprochenen Fällen ebensowol willkürliche Abweichung vom Text vorliegen, wie ein Versehen oder ein Irrtum von Seiten Fischarts.« (Frantzen 1892, 57).

519 Bachorski 2006, 360 erklärt den Klassifikationsversuch von Frantzen für mangelhaft, ohne dies allerdings weiter zu begründen.

520 Bachorski 2006, 360.

rationen in der *Geschichtklitterung* zu erklären.[521] Insgesamt aber scheint im Fall der *Geschichtklitterung* ein solches inhaltliches Kriterium, besonders dann, wenn es keinen formalen Mechanismus mit sich bringt, kaum zur Erklärung des wilden Übersetzens beizutragen.

Notwendig ist die Angabe von möglichst allgemeinen und formalen Prinzipien, die beim wilden Übersetzen in der *Geschichtklitterung* zur Anwendung kommen. Diese sollen weder auf eine inhaltliche These noch auf Spekulationen über den Wissensstand und die Intention bei der Übertragung einzelner Textstellen zurückgreifen. Ein solcher Ansatz fragt hingegen nach generellen Verfahrensweisen, die im Zug des Übersetzungsprozesses eine semantische Differenz hervorbringen. Ich unterscheide in der Folge zwischen dem initialen wilden Übersetzungsschritt und den sekundären Effekten des wilden Übersetzens, die diesem logisch nachgeordnet sind. Das entscheidende Unterscheidungskriterium stellt dabei die Form der Bezugnahme auf den französischen Ausgangstext dar: Während der initiale wilde Übersetzungsschritt in unmittelbarem Bezug zu diesem steht und direkt mit der Semantik oder dem Sprachmaterial der konkreten Formulierung im *Gargantua* operiert, gelten als sekundäre Effekte all jene Phänomene im deutschsprachigen Text, die nachträglich auf das im initialen Schritt produzierte Material reagieren.

Die initialen wilden Übersetzungsoperationen (respektive die ›Übersetzungsfehler‹) der *Geschichtklitterung* lassen sich auf drei allgemeine formale Prinzipien bringen, die allesamt vom Signifikanten ausgehen: ein Prinzip der Zerteilung, ein Prinzip der materialen Äquivalenz und ein Prinzip der Wiederholung. Alle weiteren Phänomene in den Beispielsammlungen von wilden Übersetzungen aus der *Geschichtklitterung* lassen sich durch eines der folgenden Prinzipien oder durch eine Kombination davon hervorbringen.

Zerteilung

Als Prinzip der Zerteilung bezeichne ich die Tendenz bei wilden Übersetzungen in der *Geschichtklitterung*, größere sprachliche Einheiten des französischen Texts in Einzelteile zu zerlegen. Jedes der Elemente wird anschließend für sich über-

521 Darüber hinaus wohnt Bachorskis These von der »obszönen Obsession« eine problematische Tendenz zur Psychologisierung oder gar Pathologisierung literarischer Phänomene inne, die auch dadurch nur nachlässig verdeckt wird, dass Bachorski vom impliziten Autor ›Elloposcleros‹ und nicht von Johann Fischart spricht.

setzt.[522] Dieses Vorgehen wirkt auf grammatische wie auch auf narrative Syntagmen im *Gargantua* disruptiv. Dies führt zur wiederholten Destruktion von grammatischen Konstruktionen und idiomatischen Wendungen und äußert sich – trotz der gegenteiligen Ankündigung in der Vorrede – in einer ausgeprägten Wörtlichkeit. Besonders deutlich zeigt sich dieses Vorgehen bei französischen Zahlwörtern, die mechanisch in ihre Einzelteile zerlegt werden:

So werden aus den »dixſept mille, neuf cens treize vaches« (17 913 Kühe) im Deutschen »tauſend ſibenzehen/ dreizehen Ků«.[523] Die »ſix vingts quatorze millions deux eſcus & demy d'or« (134 000 002 ½ Goldmünzen) werden zu »ſechs vnd zwanzig virzehen Million/ zwo Kronen vnd ain halb Piſtolet«.[524] Und schließlich werden die »quinze cens neuf peaux & demie de chiens« (1509 ½ Hundehäute) zu »fünfzehen hundert neun håut/ vnd diſelben zu aim thail hünden«, das heißt: 1509 Häute, und halb so viele Hunde.[525]

Das Prinzip, durch das die deutschen Zahlenmonster entstehen, lässt sich einfach angeben: Die französischen Zahlausdrücke werden in ihre Einzelteile zerlegt und dann unabhängig voneinander übersetzt – selbst dann, wenn sich die einzelnen Bestandteile im Deutschen nicht mehr zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen lassen. Dies geht so weit, dass die dabei entstehenden Zahlwörter, wie im Falle der ersten beiden Beispiele, gegen die grammatischen Regeln der deutschen Sprache verstoßen. Im letzten Beispiel führt die rücksichtslose Segmentierung des französischen Ausdrucks zur Zerteilung des französischen Hyperbatons, sodass aus den französischen Hundehäuten *(peaux [...] de chiens)* deutsche Häute und Hunde von je unterschiedlicher Zahl werden.

Zur Beschreibung dieses Verfahrens ist es nicht notwendig, auf dahinterstehende Gründe und Absichten zu verweisen. Um in den deutschen Übertragungen einen Effekt des rein formalen Prinzips der Zerteilung zu erkennen, ist vollkommen gleichgültig, ob dem Übersetzer solche »Grammatikschnitzer«,[526] die womöglich auf eine Unkenntnis des französischen Vigesimalsystems zurückgehen,[527] tatsächlich unterlaufen sind oder ob es sich dabei nicht doch um einen gezielten Versuch handelt, den Zahlenhumor des *Gargantua* grotesk zu überbieten, bei dem ob des komischen Effekts absurde und übergenaue Zahlwerte genannt werden.

---

522 Das Prinzip der Zerstückelung entspricht dabei der metapoetologischen Metapher der Putrefaktion, die die sprachliche Materie gleichermaßen in ihre kleinsten Bestandteile zersetzt und im *Ander Capitel* den ersten der Transformationsschritte symbolisiert.

523 Vgl. Garg 1573, 22 und Gsch 1575, L6r.

524 Vgl. Garg 1573, 136 und Gsch 1575, DD1r.

525 Vgl. Garg 1573, 24 und Gsch 1575, L8v; alle Stellen aus Frantzen 1892, 35–36.

526 Ganghofer 1881, 81.

527 Stellen aus Frantzen 1892, 35–36.

Derselbe Effekt findet sich auch bei der Übersetzung von Redensarten und Sprichwörtern[528] sowie bei komplexen Satzkonstruktionen. Diese werden oft in kleinere Abschnitte zerteilt, die dann je für sich übertragen werden. Diese Auflösung der Syntagmen führt dazu, dass grammatische und syntaktische Auszeichnungen von Wörtern in vielen Fällen unberücksichtigt bleiben. So wird in der *Geschichtklitterung* aus der idiomatischen Redensart »gaignoit au pied« (was so viel heißt wie ›Fersengeld geben‹), die Formulierung »gewan es zu fus«, die nicht eine Flucht, sondern ganz im Gegenteil einen Vorstoß impliziert.[529] Und selbst vor dem einzelnen Wort macht das Prinzip der Zerteilung keinen Halt: Unter anderem bei der Übertragung der Spieleliste werden französische Wörter in ihre Einzelteile zerlegt, um dann Stück für Stück übertragen zu werden. So funktionieren die Übersetzungen von »Au caſſepot« als »Brich den Hafen« (aus *casser* ›Brechen‹ und *pot* ›Topf‹, ›Hafen‹)[530] oder von »A croqueteſte« als »Hakenkopf« (aus *croquer* ›knacken‹, ›hacken‹ und *tête* ›Kopf‹).[531]

Die Effekte, die sich aus der Anwendung des Prinzips der Zerteilung ergeben, haben weitgehende Auswirkungen auf den deutschen Text. Das Zerteilen gefährdet die Kohärenz des Texts in seiner chronologischen Abfolge, weil innerhalb der syntagmatischen Dimension des Texts die horizontalen Bezüge der Kontiguität aufgelöst werden. Dies führt dazu, dass die grammatischen Zusammenhänge in diesen Sätzen regelmäßig verloren gehen. Das Zerteilen der Wörter und Sätze hat paradoxerweise einen textexpansiven Charakter, insofern der Fortgang des Texts im Syntagma zum Stillstand kommt und die Stelle mit neuem Wortmaterial aufgefüllt wird, das sich aus der Rekombination der zerteilten Elemente ergibt. Auch die Ergänzungen und Kommentare, die an diesen Stellen als sekundäre Effekte des wilden Übersetzens Eingang in den Text finden, führen zu einer weiteren Ausdehnung des Umfangs, ohne dass die Brüche dadurch vollständig behoben werden können. Damit trägt das Prinzip der Zerteilung entscheidend dazu bei, dass in der *Geschichtklitterung* das Paradigma, welches eine Vielzahl von unverbundenen Elementen versammelt, das narrative Syntagma weitgehend überlagert.

---

528 Zur Integration von Sprichwörtern und Redensarten in Fischarts Werk, vgl. die Dissertation von Gerke 1953 sowie systematisch Bulang 2013, 267–269.

529 Garg 1573, 35 und Gsch 1575, N6v, vgl. Frantzen 1892, 39.

530 Garg 1573, 62 und Gsch 1575, R5r.

531 Garg 1573, 63 und Gsch 1575, R6r, vgl. Baldinger 1991, 317.

Materiale Äquivalenz

Nicht nur beim anagrammatischen Ausbuchstabieren der Laute des Worts *verollez* wird direkt mit dem Sprachmaterial des *Gargantua* operiert. Auch sonst zeigen sich beim wilden Übersetzen in der *Geschichtklitterung* vielfältige Operationen, die diesem Prinzip folgen. Wenn Zitzmann schreibt, Fischart habe »*tours* mit *jours*, *neuf* ›neu‹ mit ›neun‹, *pré* ›Wiese‹ mit *près* ›beinahe‹, usw.« verwechselt,[532] so ist dieses Verlesen von Wörtern formal nicht von einer Paronomasie zu unterscheiden[533] und gehört genauso zu den wilden Übersetzungsoperationen nach dem Prinzip der materialen Äquivalenz wie das Verwechseln von ähnlichen Wörtern wie *tarau* (Tarot) und *taraut* (Bohrer) innerhalb des Französischen:[534] Alle diese Abweichungen markieren mindestens einen Schritt im initialen Übersetzungsprozess, der nicht durch eine semantische Entsprechung, sondern durch Ähnlichkeit zwischen den Signifikanten motiviert ist. Dabei stellt das Prinzip der materialen Äquivalenz eine Relation zwischen zwei sprachlichen Einheiten her, sodass sie als gleichwertig behandelt und im Übersetzungsprozess miteinander ausgetauscht werden können. Das Kriterium für diese Gleichsetzung begründet sich dabei durch eine Eigenheit der sprachlichen Materialität der beiden Elemente. Dazu kann eine charakteristische Eigenheit wie eine Ähnlichkeit in der Lautung oder Schreibung liegen. Für Operationen nach dem Prinzip der materialen Äquivalenz sind dabei ausschließlich die Signifikanten der beiden Wörter leitend, d. h., die arbiträren Laut- und Buchstabenfolgen, die in jedem Sprachsystem unterschiedlich sind. Im

532 Zitzmann 1935, 36.

533 Frantzen 1892, 13: »Dass Fischart sich manchmal verliest, haben schon Schwarz und Besson bemerkt: XXI, 90 (Neudr. 252) liest er *jours* statt *tours*, und lässt Gargantua sich sieben Tage lang im Bette herumwälzen; […] ohne dass ihn […] die Widersinnigkeit der Sache […] stutzig machte«. Unter der Annahme, dass die Ausgabe Anvers, Nierg 1573 tatsächlich die direkte Vorlage der *Geschichtschrift* von 1575 ist, handelt es sich dabei tatsächlich um einen Verleser und nicht um einen Druckfehler im Text, vgl. Garg 1573, 58: »Ie me ſuis veautré ſix ou ſept tours parmi le lict, deuant que me leuer«.

534 Solche »Verwechslungen homonymer Wörter und Wortfamilien« weist Baldinger 1991, 322 in der Spieleliste nach. Mit »Au tarau« sei das Kartenspiel Tarot gemeint, in der *Geschichtklitterung* allerdings der Eintrag »Des Borers« (Gsch 1575, R4r) das Äquivalent dazu; dies liege an der Verwechslung von *tarau* mit dem homonymen Wort *taraut*, das »Bohrer« bedeutet (Baldinger 1991, 320–321). Vgl. auch Bulang 2013, 272–273: »Allerdings wird gegen dieses Prinzip der Entsprechung auch oft verstoßen, da in Zweifelsfällen irgendwelche, lediglich auf der Wortebene ansetzenden Übersetzungen geboten oder die Rabelais'schen Lexeme verballhornt werden. Ganz offensichtlich kraus wird es dort, wo Fischart den bekannten Ausdruck für das Tarock – bei Rabelais ›au tarau‹ – mit ›des Borers‹ übersetzt. Hier spielt zwar die Etymologie des französischen Ausdrucks eine Rolle, um einen deutschen Spielenamen handelt es sich aber mitnichten.«

Gegensatz zur sprachlichen Substanz ist das Signifikat des sprachlichen Zeichens für diese Operation vollständig irrelevant: Semantische Eigenschaften des Worts wie dessen Denotation oder Konnotation sind daran genauso wenig beteiligt wie sonstige semantische Assoziationen. Dies führt zu Veränderungen in der Bedeutung der Wörter im wilden Übersetzungsprozess, die durch semantische Beziehungen nicht zu erklären sind.

Unter die sprachübergreifenden Ähnlichkeiten zwischen Wörtern fallen zunächst sogenannte falsche Freunde. Dazu zählen auch Konstellationen, in denen das deutsche Äquivalent mit dem französischen Text nur durch vage lautliche Ähnlichkeit verbunden ist – wie im Fall des Worts *verollez*. Schließlich gibt es Konstellationen, in denen die grafische oder lautliche Dimension im französischen Text als primär angesehen wird – zum Beispiel bei der Erklärung des Namens *Gargantua* als *que grand tu as supple le gousier*, die in der *Geschichtklitterung* annähernd lautgetreu als »Wie haſt ſo gar ein groß/ ſupple, das iſt zuverſtehn/ Gorgelſtroſen« (Gkl 1590, 202) wiedergegeben wird. Auch in diesem Fall finden sich in der *Geschichtklitterung* Äquivalente, die sich an den fremden Signifikanten orientieren.

Vor dem Maßstab einer regulären Übersetzung, die sich an die Semantik hält, erscheinen diese Operationen, die zwei Wörter unterschiedlicher Sprachen allein aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Wortkörper einander gleichsetzen, als fehlgeleitet. Gleichwohl sind sprachübergreifende Gleichsetzungen vergleichbaren Charakters in der etymologischen Praxis der Frühen Neuzeit keinesfalls selten: So konnte ein deutsches Wort genauso gut durch ein anderes Wort der deutschen Sprache etymologisiert werden wie durch ein lateinisches, griechisches, hebräisches oder französisches, wenn es nur über ausreichende Übereinstimmungen im Signifikanten verfügt.

Ebenfalls ins Feld der materialen Äquivalenzen gehören die vielen Eindeutschungen« französischer Wörter im deutschen Text. Dabei wird eine französische Form mit kleinen Anpassungen ins Deutsche übernommen; so wird etwa »A clinemucette« (Garg 1573, 62) in der Spieleliste des *Gargantua* zu »Klinemuſettecken« (Gsch 1575, Rvr).[535] Diese Übernahmen sind bezüglich der wilden Übersetzungsoperation weniger interessant, für die sprachliche Textur der *Geschichtklitterung* aber von einiger Bedeutung, insofern sie französische Elemente in den deutschsprachigen Text hineintragen. Die Kombination von Eigenheiten verschiedener Sprachsysteme in einem einzigen Satz, teils in einem einzigen Wort, ist ein Zeichen einer Hybridisierung des Texts, die sich auch auf anderen Ebenen nachweisen lässt. Dies zeigt sich etwa bei der partiellen deutschsprachigen Wiedergabe von Orts- und Eigennamen, die französische und deutsche Charakteristika miteinander kombinie-

535 Baldinger 1991, 312–313.

ren: Aus »Vaugaudry« wird »Valgardrich«, aus »Marals« »Marach« etc. Zentrales Symbol dieser Kombinatorik der beiden Sprachen ist der Name von Grandgousier, der sich in der *Geschichtklitterung* permanent ändert und dabei ständig zwischen dem Deutschen und dem Französischen changiert: Mal trägt dieser einen vollständigen französischen Namen, mal heißt er in perfekter französisch-deutscher Kombination »Grandgurgel« (Gkl 1590, 91), während er an anderer Stelle »Großgiſier« (Gkl 1590, 202) oder »Großguchier« (Gkl 1590, 406) heißt. Von diesen Übernahmen ist die Übersetzung des französischen Ausdrucks durch ein bereits bestehendes deutschsprachiges Wort zu unterscheiden, die nicht aufgrund der Bedeutung, sondern allein aufgrund einer klanglichen oder grafischen Ähnlichkeit zustande kommt. In gewissen Fällen sind dahinter »falsche Freunde« zu vermuten; an anderen Stellen aber wurde das Verfahren gezielt gewählt.

In die zweite Kategorie von wilden Übersetzungen nach dem Prinzip der materialen Äquivalenz fallen all jene »Fehlübersetzungen«, bei denen ein französisches Wort »verlesen« oder »verwechselt« wurde, respektive alle gezielten Verschiebungen, die auf Paronomasien, Homonymien und ähnlichen Verschiebungen im Material innerhalb der Ausgangssprache basieren.

Um zu einer interlingualen wilden Übersetzung zu werden, ist bei dieser Form der materialen Äquivalenz zwingend ein zweiter Transformationsschritt notwendig. Dabei handelt es sich in der Regel um eine nachgeschaltete semantische Übersetzung. Dies hat den Effekt, dass sich der Zwischenschritt gänzlich in der Latenz verbirgt und im übersetzten Text nicht offen zutage tritt. Entsprechend sind die materialen Äquivalenzen in diesem Fall nicht direkt evident, sondern müssen, ausgehend vom Indiz einer semantischen Differenz zwischen Ausgangs- und Zieltext, spekulativ rekonstruiert werden.

Als Beispiel dafür kann die Übersetzung einer kleinen Textstelle dienen, die in der französischen Version berichtet, Gargantua habe seinem Vater die gestohlenen Glocken der Pariser Kathedrale Notre-Dame schicken wollen, und zwar, den kulinarischen Vorlieben der Riesenfamilie entsprechend, gefüllt mit Brie-Käse und frischen Heringen: »chargees de froumages de Brye, & de harans frais« (Garg 1573, 50). In der *Geschichtklitterung* kommt zu den frischen »Håringen«, die ebenfalls verschickt werden, jedoch kein Käse, sondern Getreide, genauer: »getraid aus Bryerland« (Gsch 1575, P7r). Wie diese semantische Abweichung zustande kommt, ist aus dem Text allein nicht direkt ersichtlich. Die entscheidende Transformation, die diese Übersetzung wild macht, vollzieht sich innerhalb der französischen Sprache und verbleibt gänzlich in der Latenz. Es handelt sich dabei um eine Paronomasie, bei der die ersten fünf Buchstaben des Worts unverändert bleiben: *froumage* wird zu *froument,* der Käse zum Getreide. Die Formulierung in der *Geschichtklitterung* ist davon geprägt. Durch diese Spuren ist der deutsche Ausdruck, obwohl er sich an der

Oberfläche gänzlich einsprachig ausnimmt, untergründig dennoch durch mehrere Sprachen geprägt, trägt er doch das Zeugnis einer kontingenten Eigentümlichkeit der französischen Sprache in sich.[536]

Mehrfache Übersetzung

Das dritte Übersetzungsprinzip ist dafür verantwortlich, dass einzelne sprachliche Einheiten des französischen Texts nicht einmal, sondern gleich mehrfach übersetzt werden.[537] Diese Repetition des Übersetzungsvorgangs hat den Effekt, dass sich im fertigen Text verschiedene Übersetzungsvarianten nebeneinander finden. Dadurch werden gleich mehrere Sätze und Formulierungen produziert, die auf exakt dieselbe Stelle im französischen Text zurückführen.[538] Die Repetition der Übersetzungstätigkeit führt also zu einer paraphrastischen Reduplizierung von Texteinheiten. Insofern die *Geschichtklitterung* stark durch das Prinzip der mehrfachen Übersetzung geprägt ist, wird die Wiederholung zu einem zentralen Charakteristikum dieses Texts. Weil die einzelnen Varianten im Text in einer Reihe nebeneinanderzustehen kommen, hat dies den Effekt, dass die Differenzen und Abweichungen, die beim Übersetzen entstehen, im Text hervortreten.

Das Prinzip der mehrfachen Übersetzung in der *Geschichtklitterung* führt dazu, dass alle möglichen Übersetzungsvarianten zugleich in den Text integriert werden können. Die finale Entscheidung für ein bestimmtes Wort oder eine bestimmte Formulierung wird dadurch immer wieder auf das Neue hinausgezögert. Diese Suspendierung der Entscheidung ist eine implizite Absage an die übersetzerische Aufgabe, am Ende der Arbeit eine einzige finale Version der Übersetzung zu produzieren, die den Ausgangstext in der Zielsprache angemessen repräsentiert. Bulang hat diese Tendenz als eine »Flucht nach vorn aus dem Übersetzungsproblem der angemessenen Wortwahl« charakterisiert.[539] Zugleich argumentiert er, Fischart habe die Vervielfältigung der Übersetzungsvarianten in der *Geschichtklitterung* absichtlich vorgenommen, und unterstellt ihm eine programmatische Tendenz zur

536 Derlei versteckte Verschiebungen, wiewohl sie schwierig aufzufinden sind, finden sich in der *Geschichtklitterung* in großer Zahl. Die versteckte Homophonie in der Fremdsprache ist ein literarisches Verfahren, das, gänzlich unabhängig vom französischen Text, in der *Geschichtklitterung* zur Verfremdung und Verrätselung eingesetzt wird.

537 Insofern es nicht direkt auf die Übersetzungsoperation selbst einwirkt, unterscheidet es sich grundlegend von den ersten beiden Prinzipien des wilden Übersetzens in der *Geschichtklitterung*.

538 Frantzen 1892, 27 spricht von »Doppelungen«, die den Ausdruck des Textes multiplizieren.

539 Bulang 2011a, 344.

»Privilegierung und Exponierung lexikalischer Varianz«.[540] Zu diesem Zweck habe Fischart intensiv auf weitere Hilfsmittel wie Wörterbücher zurückgegriffen. Dies demonstriert Bulang am Beispiel der Übersetzung des Worts »parpaillon«.[541] Den Schmetterlingen nachzulaufen, gehört in der französischen Version zu den Lieblingsbeschäftigungen des jungen Gargantua. In der *Geschichtklitterung* wird aus diesem Wort ein intrikater mehrsprachiger Ausdruck, der sieben deutsche, niederländische, französische und italienische Bezeichnungen für das Insekt versammelt. Diese Begriffe wurden, wie Bulang nachgewiesen hat, dem polyglotten *Nomenclator* des Hadrianus Junius entnommen:[542] Auf diese Weise entsteht im deutschen Text aus den französischen Schmetterlingen die folgende, in ihrer sprachlichen Hybridität hypertrophe Aufzählung: »Farfalliſchen Baumfaltern vnd Papiloniſchen Butterfligen vnd Pfeifholdern/ vnd den Maripoſiſchen Botterſchützen« der *Geschichtklitterung* (Gsch 1575, N5v). In diesem Vorgehen zeigt sich für Bulang eine (oftmals satirisch gebrochene) enzyklopädische »Wortsammelpraxis«,[543] die er für die zentrale wissenspoetologische Bearbeitungstendenz der *Geschichtklitterung* hält. Die demonstrative Exposition des deutschen Wortschatzes[544] ist dabei Ausdruck einer permanenten Bemühung um Spracharbeit, insofern damit die Ausdrucksmöglichkeiten der deutschen Sprache demonstriert und zugleich erweitert werden.[545] All

---

540 Bulang 2011a, 344.

541 Zu Herkunft und Bedeutung der Phrase, vgl. Kammerer 2015, 46: »Parpaillon (ou parpaillot) est le nom méridional de papillon, que l'on trouve également en Poitou et en Franche-Comté. Le ›roi des parpaillots‹ désignait, dans les traditions populaires, les roitelets ou les rois païens, nom général que les traditions populaires attribuaient aux peuples antérieurs au christianisme«. Allerdings findet sich in der Ausgabe Nierg, Anvers 1573, die mit großer Wahrscheinlichkeit als direkte Vorlage für die Geschichtschrift diente, an der Stelle der ursprünglichen Formulierung »couroit voulentiers aprés les parpaillons« (Rabelais 1994, 34) eine *lectio facilior.* Es heißt dort schlicht: »& couroit volontiers apres les papillons« (Garg 1573, 34).

542 Bulang 2011a, 345, vgl. auch Bulang 2012, 291–293.

543 Bulang 2011a, 345.

544 Zu Fischarts Praxis des Sammelns und Prägens von Wörtern unter lexikologischer Perspektive, vgl. Spengler 2001, 1480: »So lässt sich F's Wortschatz durch das Eigenleben seiner Wörter nicht einfach mit formbestimmten Methoden darstellen und die lebendige Sprachwelt von Wörtern, Sachen, Gegebenheiten, Menschen und Lebensumständen ist zu vielgestaltig und unregelmäßig als dass sie etwa in Wortfeldern abgehandelt werden könnte. Vielmehr kommt es bei F. ebenso sehr auf seinen spezifischen Wortstil und Wortgebrauch im sprachlichen Zusammenhang, also auch die vergleichende Betrachtung z. B. mit seinen Vorlagen und seinem höchst persönlich geprägten eigenen Weltbild an, das er symbolisch zu gestalten weiß, zu einer oft ganz eigenen Sprachwelt. […] F. betont dabei Eigenart und Eigengesetzlichkeit des Deutschen gegenüber dem Latein im Sprachgebrauch ausdrücklich und bedient sich dabei selbst in allem doch einer poetischen Kunstprosa, in der er das Wort sinnvoll dichten lässt«.

545 Brockstieger 2018, 177–178.

dies führt zu einer exuberanten Vervielfältigung des sprachlichen Ausdrucks in der *Geschichtklitterung*, die gezielt als elokutionäres Verfahren eingesetzt wird. Die lexikalische Hypertrophie, die dabei entsteht und die zu den wichtigsten stilistischen Eigenheiten der *Geschichtklitterung* gehört, ist vom Ideal der *copia verborum* beeinflusst, das jedoch durch den exzessiven Gebrauch *ad absurdum* geführt wird.[546]

Das Prinzip der mehrfachen Übersetzung und das Phänomen der sprachlichen Überfülle *(copia)* in der *Geschichtklitterung* sind eng miteinander verknüpft. Der Versuch der *Geschichtklitterung*, durch das Versammeln und situative Neuprägen diverser Worte die Ausdrucksfähigkeit der deutschen Sprache zu demonstrieren, kann auch vor dem Hintergrund der Übersetzungskonstellation verstanden werden: Als Bemühung, für jede Formulierung im Ausgangstext eine adäquate Entsprechung zu finden, selbst wenn es eine solche in der Zielsprache noch nicht gibt. Noch weiter geht die Bestrebung, alle Aspekte des fremden Sprachzeichens auszudrücken – auch jene, die sich nicht in einer einzigen Formulierung erfassen lassen. Für diese Expansion, bei der alle möglichen Varianten eines Übersetzungsparadigmas im Text auftauchen, gibt es in der *Geschichtklitterung* teils schlagende Beispiele:

> Apres diſner tous allerent (peſle meſle) à la ſaulſaye: & là ſur l'herbe drue dancerent au ſon des ioyeux flageollets & douces cornemuſes (Gart 1573, 16)

Für das französische Wort *danser* findet die *Geschichtklitterung* nicht weniger als siebenundzwanzig verschiedene deutsche Verben, die das Begriffsfeld des Tanzens in aller Breite ausagieren:

> Nach dem Mittag anbiß/ da man genug Kutteln geweſchen hat/ zog die obgedacht erfordert geſelſchafft hauffenweis ordenlich/ wie die Såu zum Thor einlauffen/ hinaus vnder die Linden/ die Weidenbåum/ vnd Wilgenbuſch/ da danzten/ ſchupfften/ hupfften/ lupften/ sprungen/ ſungen/ hunken/ raieten/ ſchreieten/ ſchwangen/ rangen/ plǒchelten/ fůsklǒpffeten/ gumpeten/ plumpeten/ rammelten/ hammelten/ gaukelten/ rådleten/ bürzleten/ balleten/ jauchzeten/ gigageten/ armglocketen/ håndruderten/ armlaufeten/ warmſchnaufeten (ich ſchnauf auch ſchir) nach den luſtigen Schalmaien/ Saifelen/ Pfeiffenbåukelen/ hånd vnd maul/ Lullepfeiffen/ Růspfeiffen/ vnd anderm kunſtreichen Sackpfeiffengeſchlecht (Gsch 1575, H5r–6v)

546 Ein weiteres komplexes Beispiel einer mehrfachen Übersetzung erwähnt Bulang 2017, 618: »Fischart managed to translate Rabelais' puns by switching between different languages. For instance, he offered the German phrase *ein Hafen mit Senff* for Rabelais' *pot à moustarde.* At that time, the German word *Hafen* meant a pot, a bowl. That image of a pot full of mustard, therefore, stands for the meaning ›that my hope turns sour‹ (*das mein hoffen unsafft versaur).* Fischart used the almost homophonic German word pair *Hafen–Hoffen* for a very much equivalent translation of the French *moutard–moult tarde*. Moreover, he also included the French example, playing on it one more time: *ein Pott mit Moustart, daß mein Herz ›molt hard‹, ist Most art, juert wie neuer Wein hinden auß.* Stressing again homophonical occurences, Fischart compared the French *moult tarred* to the German *Most-art*: His heart is like young wine (in German: ›Most‹).«

Neben direkten Synonymen (›raieten‹) finden sich in dieser Aufzählung viele Verben, die die tanzenden Bewegungen der Körper beschreiben und die in Zusammenstellung mit anderen Verben ihrerseits die Bedeutung ›tanzen‹ tragen können: so etwa schupfen, hüpfen, springen, schwingen und gumpen.[547] Darum gruppieren sich die Beschreibungen weiterer Tätigkeiten, die sich stimmig in den Kontext eines ausgelassenen Festes mit Tanz und Musik eingliedern lassen. Das verhältnismäßig abstrakte französische Wort *danser* wird in die sinnliche Anschauung einer lebhaften Tanzszene überführt, was den semantischen Gehalt dieses Worts breit ausdifferenziert. Die übliche Perspektive auf diese Passage konzentriert sich auf die rhetorische Verfasstheit mit ihrem kunstfertigen Asyndeton[548] und der in der Vielfalt der Wörter direkt angelegten Polysemie.[549] Die rhetorische Artifizialität der asyndetischen Reihung wird von Zymner zum Königsbeispiel für den formalen Manierismus der *Geschichtklitterung* auf der Ausdrucksebene erhoben. In der »pointillistische[n] Darstellung gleichzeitiger [...] Vorgänge« zeige sich eine »höchst kunstvolle Erzählweise«, die das Erzähltempo intensiviere.[550] Zymners Argument ist ein rhetorisches, das auf die Angemessenheit *(aptum)* des Ausdrucks abzielt, insofern die Vielfältigkeit des Geschehens in der wuselnden Vielfalt der Wörter angemessen wiedergegeben wird. Gänzlich unerwähnt bleibt jedoch, dass es sich bei dieser Reihe um das Produkt einer überbordenden Übersetzungsoperation handelt. Tatsächlich zeigt sich dieser Umstand an der Wiedergabe des Ausdrucks *aller à la saulsaye* im selben Satz, der von Elloposcleros ebenfalls gleich dreifach wiedergeben wird, wenn es heißt, die Gesellschaft des Königs Grandgousier sei »hinaus vnder die Linden/ die Weidenbåum/ vnd Wilgenbuſch« gegangen. Bei allen drei Wörtern handelt es sich allesamt um Übersetzungsvarianten des französischen Worts, die einiges an Plausibilität für sich behaupten können. Es zeigt sich, dass es sich bei dieser Wortkette nicht um eine Übersetzung und zwei erweiternde Zusätze handelt, sondern um drei gleichberechtigte Produkte desselben Überset-

547 Zu raien, vgl. ¹DWB 14,642. Ebenso schupfen: ¹DWB 15,2008: »*freier, hüpfen, tanzen*«; hüpfen: ¹DWB 10,1955: »hüpfen, *tanzen, tanzsprünge machen*«. springen: ¹DWB 17,83: »taktmäszige tanzbewegung«, schwingen: ¹DWB 15,2689: »einen menschen schwingen, *besonders* ein mädchen im tanze«; gumpen: ¹DWB 9,110: »*gleichbedeutend mit* tanzen *selbst*«.

548 Zymner 1995, 127–128.

549 Kellner 2007, 234–235 entdeckt darüber hinaus eine Reihe von sexuell affektiven Konnotationen, die sich in dieser Schilderung immer deutlicher zeigten; dabei werde die Polysemie der Sprache dazu verwendet, den Text mehrfach zu perspektiveren. Als sexuell konnotiert werden die Wörter ›springen‹, ›ringen‹, ›schwingen‹, ›gumpen‹, ›plumpen‹ und ›rammeln‹ hervorgehoben.

550 Zymner 1995, 128.

zungsvorgangs.[551] Doch während bei der vielfachen Übersetzung von *danser* alle genannten Aktivitäten innerhalb des fiktionalen Settings zugleich stattfinden können und in ihrer Vielfalt das Gedränge eindrücklich zu schildern vermögen, entstehen in diesem Fall durch die Vervielfältigung der Varianten im deutschen Text innere Widersprüche in der Fiktion: Ob sich Grandgousiers Gelage unter einer Tanzlinde oder unter Weiden abgespielt hat, bleibt ungeklärt. Dies stört den Aufbau einer fiktiven Erzählwelt, die in sich geschlossen und kohärent ist; vielmehr überblenden sich beim Lesen permanent mehrere mögliche Szenarien. Diese innere Widersprüchlichkeit, die sich direkt aus dem wilden Übersetzen ableitet, trägt entscheidend zur Hybridität der entstehenden Texturen bei.

Weitgehend unbeachtet blieb aber bislang eine zweite Funktion, die der Vermehrung der Übersetzungsvarianten in der *Geschichtklitterung* zukommt. Das Prinzip der mehrfachen Übersetzung wird auch dazu eingesetzt, um die Mannigfaltigkeit der Lesarten des französischen Texts abzubilden. Es gibt verschiedene Konstellationen, in denen für eine Formulierung des französischen Texts mehrere Interpretamente denkbar sind, die weit auseinandergehen. Statt einen Begriff durch mehrere Wörter mit fast identischer Bedeutung (also durch Quasi-Synonyme) wiederzugeben, um den französischen Begriff in der Vielfalt seiner Bedeutungsschattierungen abzubilden, werden damit gänzlich unterschiedliche Interpretationen eines Worts oder Ausdrucks nebeneinandergestellt.[552]

---

551 Das französische Wort *sausaie* (zu frz. *saule* und lat. *salix*) bezeichnet einen Hain von Weiden. Insofern es sich bei der ›Wilge‹ um eine dialektale Entsprechung der Weide handelt, stellen beide Ausdrücke wörtliche Entsprechungen des französischen Begriffs dar. Nur die erste Übersetzungsvariante bedarf einer knappen Erläuterung: Beim Ausdruck »unter die Linden gehen« handelt es sich um eine sinngemäße kulturelle Übertragung der Szene, die im französischen Text geschildert wird. Wegen ihres breiten Blätterdaches dienten große Linden im deutschen Kulturraum vielfach als Versammlungsstätten im dörflichen Umfeld. Unter diesen Bäumen wurde nicht nur Gericht gehalten (sog. ›Gerichtslinde‹), sie waren als ›Dorf-‹ oder ›Tanzlinde‹ auch der Ort, wo dörfliche Feste gefeiert und wo selbstverständlich auch getanzt wurde (Daxelmüller 2002, 1998; G. R. Richter 2016, 73). Wenn der König Grandgousier und seine Leute ins Grüne hinausgehen und sich unter Bäumen niederlassen, um sich dort zu vergnügen und gemeinsam ein Fest zu feiern, so gehen sie damit ›unter die Linden‹ – selbst wenn es sich im französischen Text streng genommen um eine andere Baumsorte handelt. Genau dasselbe Phänomen zeigt sich auch in Philipp Melanchthons Übertragung der apokryphen biblischen Erzählung *Susanna im Bade* (Sus 54–59) für die Lutherbibel. Dabei übersetzt Melanchthon das griechische Wort σχῖνος, das Teil in einer längeren Alliteration ist, nicht als Mastixbaum, sondern wegen dessen doppelter Funktion als Liebes- und Gerichtsbaum als Linde, vgl. Holznagel und Rösel 2015, 347–352.

552 Kammerer 2021b, 284–285 schlägt für dieses Prinzip der Bildung eines Geflechts von Klängen und Bedeutungen bei der Wiedergabe von französischsprachigen Wortspielen den französischsprachigen Begriff ›maillage‹ (Vernetzung) vor: »Or on observe chez Fischart, lorsqu'il traduit les jeux de mots rabelaisiens, un procédé particulier que nous aimerions désigner par le terme de maillage.

Dieses Vorgehen zeigt sich etwa bei der Wiedergabe der Formulierung »battoit au froit« (Garg 1573, 34) im Deutschen. Die französische Redensart, mit der das kindliche Verhalten des spielenden *Gargantua* beschrieben werden soll, hat die Bedeutung, dabei »etwas an unrechter Stelle tun«.[553] Sie wird in der *Geschichtklitterung* nach dem Prinzip der Zerlegung in ihre Bestandteile segmentiert, bevor diese einzeln übersetzt werden. Aus »battoit au froid« wird somit »ſchlug und bauet im kalten« (Gsch 1575, N6r). Dabei wird *battoit* doppelt als ›schlagen‹ und ›bauen‹ übersetzt. Die beiden Varianten erklären sich dadurch, dass die französische Form auf zwei unterschiedliche, aber annähernd identisch klingende Verben zurückgeführt wird: *battre* einerseits, *bâtir* anderseits, die dann jeweils ihrer Hauptbedeutung folgend als ›schlagen‹ und ›bauen‹ übersetzt werden.[554] Diese Vervielfachung der Lesarten im französischen Text verfremdet den Text der *Geschichtklitterung*, indem in sich widersprüchliche Formulierungen in den deutschen Text gelangen.

Unter den Titeln aus dem pantagruelischen Universum, die der französische *Prologue de l'Autheur* des *Gargantua* als Exempla komischer Buchtitel zusammenträgt und damit den Text durch Selbstzitate in diese Reihe stellt, findet sich auch: »Des poix au lard cum Commento« (Garg 1573, 4). Im *VorRitt* der *Geschichtklitterung* wird dieser fiktive Buchtitel wie folgt wiedergegeben:

> Erbiſen zum Speck mit der außlegung: das Speckgewicht cum còmmento. (Gsch 1575, A4r)

Der Titel wird gleich zweimal aufgeführt, wobei in dieser Verdoppelung selbst schon eine Art Übersetzung liegt: Die beiden Sätze sind fast identisch, und doch sehr verschieden. Der »Speck« findet sich in beiden Ausdrücken. Auch der Satzteil »mit der außlegung« lässt sich problemlos als Äquivalent zur lateinischen Formel »cum commento« identifizieren, die aus dem französischen Text direkt übernommen wurde. Was aber haben die ›Erbsen‹ im ersten Ausdruck mit dem ›Gewicht‹ im zweiten Ausdruck zu tun? Gibt es zwischen diesen beiden Wörtern, die in keinem semantischen Zusammenhang stehen, eine Verbindung? Auch in diesem Fall ist das französische Wort *poix* aus der Latenz heraus für diese Gleichsetzung verantwortlich: Dahinter verbergen sich die *pois*, das heißt, die ›Erbsen‹. Aufgrund der vor-

---

Il s'agit pour Fischart, lorsqu'il est face au jeu de mots de Rabelais, de le circonscrire en formant un réseau de sonorités et de significations qui l'en recouvre, de l'enserrer jusqu'à s'en approcher au plus près et, ce faisant, de se donner les moyens de recréer le jeu de mots dans sa propre langue.«

553 Frantzen 1892, 38.

554 Während die Identifikation von *battoit* mit ›battre‹ grammatisch korrekt ist, basiert die Rückführung auf *bâtir* lediglich auf einer Homophonie, und zwar laut Frantzen 1982, 38 via die Form »*bastoit* (im 16. Jahrh. noch gebräuchlich für *bastissoit)*«.

liegenden Homophonie kann die Form auch als *poids* gelesen werden und wird dann wörtlich zum ›Gewicht‹.

Das Prinzip der mehrfachen Übersetzung hat in diesem Fall den Effekt, eine wörtlich-semantische und eine wilde Übersetzung im Text direkt nebeneinanderzustellen. Die semantische Dissonanz, die sich zwischen den ›Erbsen zum Speck‹ und dem ›Speckgewicht‹ ergibt, wird nicht aufgelöst. Dass das mehrfache Übersetzen die Differenz zwischen unterschiedlichen Übersetzungsvarianten heraushebt, hat den entscheidenden Effekt, dass die Aufmerksamkeit auf die Übersetztheit der Passage gelenkt wird. Die verschiedenen Varianten, die überhaupt nicht zusammenpassen wollen, rauen die Oberfläche des Texts auf und stören die flüssige Lektüre. Im Zentrum steht nicht der Inhalt der Formulierung, vielmehr offenbart sich darin die innere Funktionsweise des Übersetzungsvorgangs. Die Übersetzungsvarianten können als Spuren einer schwierigen hermeneutischen Auseinandersetzung mit dem komplexen Text gelesen werden, der sich einer einfachen Deutung immer wieder entzieht. Indem selbst widersprüchliche Lesarten nicht bereinigt werden, gibt die *Geschichtklitterung* Zeugnis von dieser Herausforderung.

Sekundäre Auswirkungen

Während den Homophonien und Paronomasien des initialen wilden Übersetzungsschrittes ein Zufallsmoment zukommt, in dem sich die widerständige Eigengesetzlichkeit der involvierten Sprachen ausdrückt, und das Prinzip der Zerteilung in vielen Fällen zu einer Auflösung des gedanklichen Zusammenhangs führt, zeigt sich in diesen sekundären Effekten eine Arbeit an der Sprache, die auf die Produktion von Sinn ausgerichtet ist. Es geht darum, aus den einzelnen disparaten Produkten wieder ein Textganzes zu erstellen. Eine solche Bearbeitung geschieht beispielsweise an folgender Formulierung in der *Geschichtschrift* von 1575: »ich frås jren ain ganzen Strål voll vm ain geringen ſolt« (Gsch 1575, Z3r). Es spricht Merdaille, der als Berater den vom Krieg besessenen König Pikrochol in seinen Welteroberungsplänen bestärkt. Merdaille verspricht seinem König, er werde für einen geringen Sold ›einen ganzen Kamm‹, d. h. eine große Zahl von Angehörigen der unterworfenen Völker (»jren«) auffressen, wenn er nur vom König zum Leutnant ernannt werde.

Diese »ungeheuerliche Übersetzung«[555] geht zurück auf die französische Formulierung, »ie tueroye vn pigne pour vne mrcier [sic!]« (Garg 1573, 99). Steinsieck

555 Frantzen 1892, 23.

gibt diese verdrehte Redensart[556] im Deutschen als »dann töte ich einen Kamm um eines Krämers willen« wieder.[557] Die wilde Übersetzung der *Geschichtklitterung* beruht zunächst auf der Ähnlichkeit zweier Wörter: Statt die in der *Gargantua*-Ausgabe von 1573 durch einen Druckfehler entstellte Form »mrcier« auf das französische Wort *mercier* zu beziehen, wird sie auf lat. *merces* ›Sold‹[558] zurückgeführt. Zudem wird das Wort »pigne« (Kamm, els. *Sträl*[559]) bildhaft als Maßeinheit aufgefasst.[560] Diese beiden wilden Übersetzungsoperationen führen zur ebenso grotesken wie unsinnigen Formulierung in der *Geschichtklitterung*.

Diese bleibt in den späteren Ausgaben der *Geschichtklitterung* unverändert erhalten. Anstelle einer Korrektur wird sie in diesen Ausgaben jedoch um eine knappe Erweiterung ergänzt. Diese Erweiterung hat die Funktion, die Lesart der wilden Übersetzung besser in den umgebenden Text einzubetten. Und so heißt, die Formulierung in der Ausgabe von 1590: »ich fräß jhren ein gantzen Strål voll vmb ein geringen Solt/ wann es ſchon Leuß fuͤr Leut werden« (Gkl 1590, 443). Mit der paronomastischen Gleichsetzung von ›Leuten‹ mit ›Läusen‹ wird expliziert, was im Bild des Kamms bereits angelegt war: Dass in der durchwegs gewalttätigen Sprache am Hofe Pikrochols Menschen mit Ungeziefer verglichen werden. Damit wird das Kämmen der Haare und das Vertilgen der Parasiten explizit zur Metapher einer tyrannischen Schreckensherrschaft gemacht. Die groteske Aussage, die aus dem wilden Übersetzen hervorgegangen ist, wird durch diesen Eingliederungsversuch nicht abgeschwächt. Sie wird vielmehr mit voller Kraft bestätigt.

Diese Verfahrensweise bei der Bearbeitung späterer Ausgaben der *Geschichtklitterung* ist verwandt mit den kreativen Anpassungen der Syntax, die im Beispiel des Ochsen in den Veilchen[561] untersucht wurden. Die wilde Übersetzung von *violé* als »Veielen« führte dazu, dass die beiden Substantive »Ochs« und »Veilchen« durch die Präposition »in« in ein plausibles Verhältnis zueinander gebracht wurden, ohne dass es dazu eine Grundlage im französischen Text gegeben hätte. Genau in derselben Weise stellen auch die Ergänzungen in diesem Beispiel genuine Hinzufügungen durch den Übersetzer dar, die den sperrigen Ausdruck, den das wilde Übersetzen produzierte, in den unmittelbar umgebenden Text integrieren. In beiden Fällen handelt es sich um logisch nachgeordnete Strategien zur Eingliederung des Produkts in den syntaktischen, semantischen und pragmatischen Zusammenhang des

---

556 Im französischen *Gargantua* werden die beiden Substantive in der Redensart vertauscht; diese lautet ursprünglich: »tuer un mercier pour un peigne« (Baldinger 2002, 356–357).

557 Rabelais 2013, 154.

558 Georges 2003, 2,886–887.

559 ElsWB 2,630a, s. v. Strä^{h}l.

560 Frantzen 1892, 23.

561 Siehe S. 247.

Texts. Es handelt sich dabei also um Verfahren, die sich in einem zweiten Schritt an eine initiale wilde Übersetzung anschließen und die Funktion haben, die oftmals fremden und sperrigen Produkte ins grammatische Syntagma oder in den unmittelbaren sprachlichen Kontext einzugliedern.

Gleichwohl ist auch dieser Schritt eng mit dem Prozess des wilden Übersetzens verbunden. Es resultieren Textabschnitte, die sich immerhin mittelbar auf die fremdsprachige Vorlage zurückbeziehen und die ohne diesen Bezug in ihrer Existenz nicht erklärbar wären, die in den fremdsprachigen Textabschnitten aber noch in keiner Weise angelegt sind. Dieses Surplus ist der genuine Effekt des wilden Übersetzens.

Auch bei den nachgeordneten Auswirkungen des wilden Übersetzens findet sich unter den metapoetologischen Allegorien im *Ander Capitel* eine Parallele. Entsprach das Prinzip des Zerteilens der alchemistischen Putrefaktion des Texts, der dadurch in seine Einzelteile zerlegt wird, so spiegeln sich die interpolierend-ergänzenden Operationen, die die Produkte des wilden Übersetzens in den Text integrieren sollen, in der kabbalistischen Lesekunst des fingerblinzelnden Entzifferns wider, die den zweiten Schritt im Umgang mit dem Flaschenbüchlein darstellt.

Abschließend sei das Rezept des wilden Übersetzungshandelns in der *Geschichtklitterung* zusammengefasst: Auf die Zerlegung komplexer Ausdrücke in ihre Einzelteile, wobei dabei der idiomatische und pragmatische, teils auch der syntaktische Zusammenhang gezielt ignoriert wird, folgt die semantische oder homophone Übersetzung der einzelnen Elemente. Die verfremdenden und sinnentstellenden Effekte dieses Vorgehens werden durch die wiederholte Übersetzung bestimmter Abschnitte verstärkt.

All diese Verfahren – sowohl die Strategien des wilden Übersetzens als auch die nachgeordneten – zusammen haben den Effekt, dass bereits jene Textanteile der *Geschichtklitterung*, die sich direkt auf die französische Vorlage zurückführen lassen, derart transformiert sind, dass das narrative Syntagma hinter einer komplexen und hybriden Prosatextur zurücktritt. Daneben gibt es viele weitere Intertexte, die ebenfalls in die Übersetzungsmaschinerie der *Geschichtklitterung* eingegangen sind, die diesen Effekt weiter verstärken. Diese Konstellation wird im nächsten Kapitel untersucht.

5.4 Die wildgewordene Übersetzungsmaschinerie

Die letzten Kapitel haben das besondere übersetzerische Verhältnis der *Geschichtklitterung* zum französischsprachigen *Gargantua* von François Rabelais untersucht. Die Auseinandersetzung mit dem *Gargantua* ist sowohl quantitativ als auch quali-

tativ von zentraler Bedeutung für die Übersetzungskonstellation der *Geschichtklitterung*.

Es lässt sich in der *Geschichtklitterung* beobachten, dass sich die verschiedenen Übersetzungstechniken von ihrem primären Objekt ablösen. Indem sie aus ihrer Bindung an den französischen *Gargantua* befreit werden, werden sie zu autonomen literarischen Verfahren, die eine wichtige Rolle bei der Entstehung des Texts spielen. Andere Texte können dann genauso zum Objekt von Übersetzungsprozessen werden.

Deshalb darf die herausragende Position des *Gargantua* den Blick nicht darauf verstellen, dass in der *Geschichtklitterung* längst nicht nur aus ihm übersetzt wird. Eine große Zahl von weiteren Texten dient gleichfalls als Ausgangspunkt für Übersetzungsoperationen, sodass der Text von einem Potpourri unterschiedlichster Übersetzungskonstellationen geprägt ist. Neben der Sprachkombination Französisch-Deutsch wird in der *Geschichtklitterung* zwischen weiteren Sprachpaaren übersetzt. Die *Geschichtklitterung* ist sowohl in ihrer Quellenlage als auch in ihrer sprachlichen Faktur eine hybride und mehrsprachige Angelegenheit. Ein vollständiges Bild der *Geschichtklitterung* ergibt sich daher nur dann, wenn ihre Übersetzungsverfahren und -strategien nicht nur im Verhältnis zum französischen *Gargantua*, sondern auch zu allen anderen Prätexten in den Blick genommen wird.[562]

Diese Erweiterung der Übersetzungspraxis hin auf andere Quellen steht in einem engen Zusammenhang mit den intertextuellen Sammel- und Zitiertechniken, die für die Faktur der *Geschichtklitterung* prägend sind. Dieses Textmaterial, das nicht direkt aus dem *Gargantua* stammt, wurde von der Forschung bereits intensiv bearbeitet.[563] In diesen Untersuchungen wird implizit zwischen dem eigentlichen

---

562 Dass sich das intrikate Textgewebe der *Geschichtklitterung* nicht nur aus Rabelais' *Gargantua*, sondern auch aus einer Vielzahl von anderen übersetzten Texten speist, stellt schon für sich allein eine entscheidende Abweichung von wichtigen Prinzipien der regulären Übersetzungspraxis dar, wird doch unter einer ›Übersetzung‹ zumeist die Übertragung eines einzigen Textes in seiner Gänze in eine andere Sprache verstanden.

563 Die Forschung zu den Intertexten in der *Geschichtklitterung* lässt sich grob in drei Kategorien teilen: Quellenkritische Untersuchungen versuchen, die einzelnen (übersetzten) Zitate und Anspielungen respektive ihre Prätexte zu identifizieren; hier ist neben diversen Einzelstudien aus dem 19. Jahrhundert das Register von Seelbach 2000b, 291–489 zu nennen, das eine umfassende Übersicht über die verschiedenen Prätexte der *Geschichtklitterung* bietet. Die zweite Perspektive bezieht sich mehr oder weniger ausdrücklich auf die postmoderne Intertextualitätstheorie in ihren verschiedenen Ausprägungen und die Effekte der Heterogenität der verschiedenen Texte für die Faktur des Gesamttextes: J.-D. Müller 1994a; Bachorski 2006; sich davon abgrenzend, aber mit rezeptionsästhetischem Interesse gehört dazu auch die Studie von Seelbach 2000b, bes. 267–288. Dazu kommt die in den letzten zwanzig Jahren dominante wissenspoetologische Perspektive auf die Intertextualität, die die Vielfalt der verschiedenen Texte hinsichtlich der Organisation des darin

Text der *Geschichtklitterung* als einer deutschsprachigen Bearbeitung des *Gargantua* einerseits und den darin eingelassenen Zitaten aus anderen Texten andererseits unterschieden. Insofern jene Anteile der *Geschichtklitterung*, die aus dem *Gargantua* stammen, als integraler Bestandteil der *Geschichtklitterung* behandelt werden, erfährt dieser bei Untersuchungen der Zitierverfahren der *Geschichtklitterung* eine Sonderbehandlung.

Diese Differenzierung zwischen dem *Gargantua* und allen anderen Intertexten ist für die philologische Auseinandersetzung mit den intertextuellen Einflüssen der *Geschichtklitterung* sinnvoll. Trotzdem möchte ich mit Blick auf die (wilden) Übersetzungspraktiken in der *Geschichtklitterung* eine radikalere Perspektive vorschlagen: Diese begreift alle Intertexte der *Geschichtklitterung* als gleichwertig und verzichtet darauf, zwischen dem eigentlichen Text und den Zitaten zu unterscheiden, die als Zusätze das narrative Syntagma durchbrechen. Innerhalb des intertextuellen Gemenges der *Geschichtklitterung* muss allen Textabschnitten derselbe Stellenwert zugewiesen werden, ganz gleich, ob sie aus der scherzhaften Quodlibet-Quaestio *De generibus ebriosorum* (1515) oder aus Rabelais' *Gargantua* stammen.[564] Dabei bliebe in der *Geschichtklitterung* kaum ein Abschnitt übrig, der nicht durch einen Bezug auf andere Texte geprägt ist, die in ganz verschiedenen Sprachen verfasst sind. Daraus ergibt sich die theoretische Einsicht, dass die *Geschichtklitterung* ein Konglomerat von Texten in unterschiedlichen Sprachen ist, die – mit Ausnahme der deutschsprachigen Texte – vielfach durch die Verfahren der Übersetzung bearbeitet wurden.

Textabschnitte, die Übersetzungen aus anderen Sprachen enthalten, weisen im Vergleich mit Passagen aus dem *Gargantua* allerdings einige Eigenheiten auf. Denn während bei der Übersetzung des französischen Texts französische Formulierungen im Text der *Geschichtklitterung* verbleiben, ist dies bei lateinischen Zitaten, Adagien und Sentenzen oft anders: In der *Geschichtklitterung* wird dabei meist zunächst der lateinische Wortlaut zitiert,[565] wobei diese Phrasen teils direkt in die

---

vorhandenen Wissens und mit Blick auf gelehrte Praktiken des Sammelns und Exzerpierens beschreibt. Dazu zählen die Studien von Kellner 2007; Bulang 2011a, Brockstieger 2018 und Kammerer 2021a.

564 Zum Einfluss unterschiedlicher *disputationes quodlibeticae* in der Geschichtklitterung, vgl. Kleinschmidt 1993, 38.

565 Seelbach 2000a, 510 identifiziert in seiner Untersuchung die folgenden Kategorien intertextueller Verweistätigkeit: »a) Nennung des Autors, des Werkes und deutsche Paraphrase des lateinischen Textes; b) bloße Autornennung und Paraphrase, c) bloße Autornennung mit lateinischem Kurzzitat d) unvermitteltes, ausgewiesenes lateinisches Zitat e) als Abwandlung hiervon das makkaronische Zitat und f) lateinische Sprichwörter«. In der zweiten Vorrede findet sich jedoch auch eine kurze Passage, die als Horaz-Zitat ausgewiesen wird, die aber nur in einer versifizierten und

Syntax des deutschen Satzes integriert, teils auch abgesetzt werden. Insbesondere lateinische Zitate stechen dabei aus dem Schriftbild des Texts heraus, da sie nicht in Schwabacher, sondern in Antiqua gesetzt sind.[566] Die Übersetzungsarbeit wird dabei zum Teil der Leserschaft übertragen, die in der Lage sein muss, zumindest eingängige lateinische Sentenzen zu verstehen.[567] Zugleich folgt in vielen Fällen unmittelbar nach dem lateinischen Satz eine deutschsprachige Formulierung, die sich bei näherem Hinsehen als Übersetzungen präsentiert: »Non gaudent ſorte, quia cadunt misera morte: Es belangt jhnen nicht zum Glück / ſondern zum Strick« (Gkl 1590, 48)[568] Diese ›Übersetzungen‹ zeichnen sich durch besondere Freiheit gegenüber dem lateinischen Wortlaut aus, wodurch immer sogleich auch die semantische Differenz zwischen den beiden nebeneinanderstehenden Formulierungen in den Vordergrund rückt. Dies geht teils so weit, dass die vorliegenden Übersetzungen bei eingehender Betrachtung die Aussage der Sentenz entscheidend verändern.[569]

Überdies finden sich in der *Geschichtklitterung* weitere wilde Übersetzungskonstellationen, bei denen der Ausgangspunkt nicht ein fremdsprachiges Zitat ist, sondern eine Formulierung im deutschsprachigen Text selbst. Denn es spricht zumindest prinzipiell nichts dagegen, die Prinzipien des wilden Übersetzens nicht nur auf fremde Texte anzuwenden, sondern sie in einer selbstreferenziellen Schleife auf den bestehenden Text der *Geschichtklitterung* zu wenden, sodass einzelne Abschnitte und Formulierungen selbst ein weiteres Mal übersetzt werden. Ein prominentes Beispiel für dieses Vorgehen ist der bereits erwähnte Geburtsschrei

---

gereimten deutschen Übersetzung präsentiert wird, ohne dass davor auch der lateinische Wortlaut wiedergeben wird: »Vnd wie vnſer Horatius ſingt | Der Waſſersauffer Reimengang | Gefallen nicht den Leuten lang.« Dabei handelt es sich um eine freie, doch sinngemäße Übersetzung von Hor. *Epist.* 1,19, 2–3: *nulla placere diu nec vivere carmina possunt, | quae scribuntur aquae potoribus,* vgl. die Übersetzung von Herrmann (2000, 217): »Können Gedichte nicht lange gefallen, kein Leben gewinnen, | Wenn sie von Wassertrinkern verfaßt.«

566 Zur engen Verknüpfung von Sprache und Schriftart, vgl. Balsamo 2015, 133: »La distinction des langues vernaculaires par l'emploi de caractères spécifiques se fit au cours du xvie siècle.«

567 Dies gilt für einfache und weitverbreitete Sentenzen und Adagien, wie »citò quod fit, cito perit.« (Gkl 1590, 237) oder »Natura abhorret vacuum« (Gkl 1590, 193); vgl. den Katalog der Adagien und Sentenzen bei Seelbach 2000b, 481–489.

568 Zur Quelle der Sentenz, vgl. Seelbach 2000b, 486.

569 Ein solches Beispiel ist die folgende Passage, die für die mehrsprachige Poetik der *Trunken Litenaei* eine wichtige Rolle spielt (siehe S. 141, Anm. 428): »Foecundi calices quem non fecere diſertum: Das mů̊ßt ein vngeſchlachter Wein ſein/ der eim nicht giſet Latein ein« (Gkl 1590, 158). Es handelt sich dabei um ein wörtliches Zitat aus Hor. *Epist.* 1,5,19; darin ist allerdings nur davon die Sprache, dass »die schenkende Fülle des Bechers« redegewandt mache, während die Idee, der Wein inspiriere mit der Fähigkeit, Lateinisch zu sprechen, nur im Kontext der deutschen Übersetzung entstehen kann.

Gargantuas, der zunächst auf Deutsch und dann in diversen anderen Sprachen laut nach etwas ›zu saufen‹ ruft.[570] Hier übersetzt sich die *Geschichtklitterung* selbst. Dies ist die radikalste Weise, die Verfahren des wilden Übersetzens zu einer literarischen Verfremdungstechnik zu machen.

Dieses Verfahren kondensiert in der *Geschichtklitterung* immer wieder in einzelnen Wörtern, die sich selbst in mehrere Sprachen zugleich übersetzen. Von diesem Vorgehen zeugt das hybrid-zweisprachige Ad-hoc-Kompositum »Grubengrotteſchiſche« (Gkl 1590, 25), das sowohl das italienische Wort *grotesca* als auch seine (ungefähre) deutsche Übersetzung ›Grube‹ in sich trägt und den Erstbeleg[571] für das Konzept des Grotesken in der deutschen Sprache darstellt.[572] Davon zeugt auch die zweisprachige Wortchimäre »haſenaſinorig« (Gkl 1590, 3), die den deutschen Hasen und den lateinischen Esel *(asinus)* ineinander verschränkt, die einander nicht nur durch die lange Form ihrer Ohren, sondern auch die Lautgestalt ähneln.[573] Ähnlich zeigen sich auch zu Beginn der zweiten Vorrede die Adjektive »Fußgrammige« und »Pfatengramiſche« (Gkl 1590, 23). Beides sind wilde Übersetzungen des griechischen Worts *podagra*, das eine gichtartige Erkrankung der Glieder bezeichnet und in der

570 Siehe S. 93–96.

571 Barasch 2018, 39.

572 Rosen 2001, 876–877. Das italienische Wort *grotesca* leitet sich von it. *grotta* ›Höhle‹ ab und bezeichnete im 15. und 16. Jahrhundert zunächst den Stil der Wandmalereien, die man gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der verschütteten *Domus aurea*, einem Palast des römischen Kaiser Nero, zufällig im Esquilin entdeckt hatte und deren fantastischer Ornamente mit chimärischen Figuren den kunsttheoretischen Geschmack der Zeit deutlich beeinflusste. Obwohl sich das Wort »Groteske« in der Renaissance also vornehmlich auf einen spezifischen Stil der bildenden Kunst bezog und seine allgemeinere Bedeutung etabliert hatte, zeigt sich bei Fischart die Tendenz, den Begriff nicht ausschließlich auf die darstellende Kunst, sondern metaphorisch auch auf literarische Konstellationen zu übertragen. Eine solche *interpretatio grotesca* der *Geschichtklitterung* wurde bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts von Schneegans 1894, in seiner »Geschichte der grotesken Satire« vorgeschlagen; eine ähnliche Haltung nimmt auch die Dissertation von Wacker 1927 ein. Jüngst hat Bulang 2019a, 384 die Prophezeiung (Fanfrelischeit) des *Ander Capitels* als »konsequenteste sprachliche Umsetzung einer Idee des Grotesken in der deutschen Literatur überhaupt« charakterisiert.

573 Es handelt sich dabei um eine Erweiterung von 1590, die das intrikate Grafie-Spiel »hafenoren oder haſenorige« der früheren Ausgaben um eine weitere Komplikation bereichert. Durch die Tmesis, bei der das ursprüngliche Wort entzweit und der fremdsprachige Esel eingesetzt wird, entsteht nicht nur ein repetitiver akustischer Effekt, sondern ein zweisprachiges Wortmonster. Durch diese Überarbeitung werden im ersten Prosasatz der *Geschichtklitterung* mit der genuinen Mehrsprachigkeit und der wilden interlingualen Übersetzung des Textes durch sich selbst gleich zwei Aspekte repräsentiert, die diesen Text wesentlich prägen. Damit wird signalisiert, dass das Spielfeld, in dem sprachliche Transformationen und Assoziationen möglich sind, durch Sprachgrenzen nicht beschränkt ist.

Satiretopik der *Geschichtklitterung* eine wichtige Rolle einnimmt.[574] Dabei werden die beiden Wortformen so gewählt, dass sie das griechische Wort für dieses Leiden semantisch erfassen,[575] aber auch eine lautliche Ähnlichkeit bewahren, indem sie das Konsonantengerüst *(p–[d/t]–gra)* weitgehend erhalten. Und auch die Erwähnung von »Polyphile au ſonge d'amours« (Garg 1573, 29), der Francesco Colonna zugeschriebenen *Hyperotomachia Poliphili* (1499), enthält eine auf engstem Raum verdichtete wilde Selbstübersetzung, insofern hier von der »VillibPolyphil« (Gsch 1575, N1r) respektive der »VollibPolyphil im Libtraum« (Gkl 1590, 237) die Rede ist. Dabei wird nicht nur das Potenzial zur Sinnpluralisierung konsequent ausgenutzt,[576] im mehrsprachigen Konstrukt werden auf kleinstem Raum komplexe Selbstbezüglichkeiten realisiert: Während die deutsch-lateinische Bedeutungsachse als Parallelismus präsentiert wird – ›vil‹ entspricht griechisch *poly*, ›lib‹ entspricht griechisch *phil* –, ergibt sich im Lautmaterial eine Art Chiasmus, insofern hier die beiden rahmenden Silben »vil« und »phil« einander durch die Homophonie gleichgesetzt werden.[577]

Das komplexeste Beispiel für den Fall einer mehrfachen Übersetzung findet sich allerdings auf dem Titelblatt der *Geschichtklitterung*. Während auf dem Titel-

---

574 Es handelt sich dabei um eine Anspielung auf Fischarts *Podagramisches Trostbüchlein*. Zugleich verweist die Stelle auf den römischen Satiriker Ennius, der laut einem Fragment von sich sagt, er dichte nur, wenn er am Podagra leide, vgl. das Fragment Ennius, *Sat.* 64: »*numquam poetor nisi podager*«; woraus man geschloßen hat, Ennius habe selbst an der Gicht (*podagra*) gelitten. Ennius wird in Gkl 1590, 35 ausdrücklich erwähnt: »Zihvatter aller Latiniſchen Poeten der Podagramiſch Ennius«.

575 Die zweite Silbe der beiden deutschen Komposita, ›grammig‹ respektive ›gramisch‹, leiten sich vom deutschen Adjektiv ›gram‹ mit der Bedeutung ›jmd. feindlich gesonnen‹ und ›unangenehm‹ ab und passt gut zur Krankheit; der ›Fuß‹ ist gar nicht nur semantisch treffend, sondern auch bezüglich der sprachlichen Materialität mit dem griechischen Wort *pous* ähnlich; dies gilt, mit Blick auf die Konsonanten, auch für das Niederdeutsche Wort ›Pfoten‹.

576 Fischarts Übersetzung von Poliphilo als Vielliebender *(polyphilus)* steht im Gegensatz zur gängigen Deutung des Namens, denn in der allegorischen *Hypnerotomachia* erklärt sich der Name Poliphilo daraus, dass dieser *Polia,* d. i. die Graue, also die Personifikation der Antike, liebt.

577 Die perfekte Symmetrie sowohl auf der Ausdrucks- wie auf der Inhaltsebene fällt der Überarbeitung zum Opfer. Ab der zweiten Auflage findet sich die Variante ›VollibPolyphil‹. Eine semantische Beziehung zwischen ›voll‹ und ›poly‹ ist nicht zu erkennen; der Wechsel ist auch sonst von der Bedeutung her kaum zu motivieren. An der Wortoberfläche ergeben sich neue Selbstreferenz-Spiele, die Schilling 1993, XII erfasst, wenn er von der »Assonanz *Vollib-Polyp*« spricht. Während die Konsonanten phonetisch weiterhin an der Mittelachse gespiegelt sind (flp–plf), wiederholt sich zweimal dasselbe Vokalpaar o–i. Das Schema von Parallelismus und Chiasmus, das sich zuvor auf der Ebene der Silben und Morpheme fand, taucht in identischer Weise eine sprachliche Ebene tiefer wieder auf.

blatt von 1575 nur ein Datum verzeichnet ist,[578] ist ab der zweiten Ausgabe ein Druckort aufgeführt, der aber leicht als Fiktion erkennbar ist. In der letzten Zeile heißt es: »Getruckt zur Grenſing im Gånſſerich. 1582«.[579] Dabei handelt es sich um eine Variante des tatsächlichen Druckorts, Straßburg, die wilde Übersetzungsverfahren zur Verschlüsslung einsetzt. Jeder der drei Übersetzungsschritte, die dabei zum Einsatz kommen, ist, für sich genommen, einfach. Erst die Kombination der verschiedenen Übersetzungsschritte macht das Ganze zu einer komplexen Konstellation,[580] die man als doppelte interlinguale Übersetzung mit einer fremdsprachigen Homophonie als Scharnier charakterisieren könnte.

Dabei erfüllt die fiktive Angabe des Druckorts alle impliziten formalen Erwartungen an einen deutschsprachigen Ortsnamen. So sind sowohl das germanische Suffix ›ing‹ als Endung als auch die Angabe eines zusätzlichen geografischen Merkmals zur Unterscheidung von anderen Orten gleichen Namens, weitverbreitet.[581] Dass der Ortsname dennoch sofort unter Fiktionsverdacht fällt, liegt – neben der fehlenden Bekanntheit Grensings und dem Wissen, dass viele von Fischarts Büchern mit nicht mit der Realität korrespondierenden Druckorten publiziert wurden – insbesondere am konnotativen Potenzial des Worts ›Gånſſerich‹, das, analog zu ›Enterich‹ gebildet, eine männliche Gans[582] bezeichnet, aber auch als ›Reich der Gänse‹ gedeutet werden kann. Das Verb ›gänsern‹ bezeichnet darüber hinaus, ähnlich wie das im Wort »Affentheuerlich« auf derselben Seite steckende ›äffen‹, das Verspotten und zum Narren Halten einer anderen Person.[583] All dies weist diesen angeblichen Ortsnamen sofort als semantisch überdeterminiert aus. Als weiteres Textsignal, einen Wechsel der Bedeutungsebene vorzunehmen, kann schließlich die Feststellung dienen, dass mit den beiden Wörtern zweimal dasselbe benannt wird: »Grenſing« und »Gånſſerich« sind synonyme Bezeichnungen für eine

578 »Anno. 1.5.75.«, vgl. Gsch 1575,)(1r.

579 Gkl 1582,)(1r. Die Formel wird in der Ausgabe von 1590 wiederholt, allerdings mit Druckfehler als »Gedruckt zur Grenſiug im Gånſſerich. 1590.« (Gkl 1590, 1). Der Drucker Tobias Jobin bleibt weiterhin ungenannt. Diese augenscheinliche Verweigerung, das Werk in der Welt zu verorten, ergänzt sich trefflich mit der ausdrücklichen Referenz auf Utopia als Nichtort auf dem Titelblatt. Die *Geschichtklitterung* beansprucht offensichtlich keinen Ort in der faktischen Welt.

580 Entschlüsselung des verrätselten Druckorts über die Zwischenstufe zuerst bei Hausmann 1995a, 44.

581 Allerdings findet sich das nackte ›ing‹ vorwiegend im bairischen Sprachgebiet (Freising, Straubing, Erding), während im südwestdeutschen Raum die dominante Endung »ingen« lautet.

582 Damit verweist das Wort vorwärts auf das Motiv der »entenschnatternden« Zunge, das in der impliziten Poetik des Textes mehrfach eine zentrale Rolle spielt, vgl. Gkl 1590, 24 sowie 192. Ferner weist Bulang 2017, 622 darauf hin, dass Gänse traditionell am Martinstag (11. November) gegessen werden, dem Beginn der Fastnachtszeit.

583 Für die letzten beiden Bedeutungen, vgl. Hausmann 1995a, 44, [1]DWB 4,1227, FWB s. v. gänsern.

mehrjährige krautige Pflanze, der in der Frühen Neuzeit heilende Eigenschaften zugeschrieben wurden und die heute volkssprachlich als Gänsefingerkraut bekannt ist.[584] Die Pflanze verfügt auch über zahlreiche lateinische Bezeichnungen; das *Onomasticon* von Michael Toxites (zu dem Johann Fischart die Vorrede verfasste) verzeichnet unter dem Lemma ›Argemon‹ mehr als ein Dutzend davon.[585] Unter diesen zahlreichen lateinischen Namen für diese Pflanze findet sich die Bezeichnung ›Agrim[onia] argentina‹ oder kurz ›Argentina‹, wohl wegen eines silbernen Schimmers der Blätter.[586] Das Wort ›Grenſing‹ verzeichnet Toxites allerdings nicht unter seinen Synonymen, wohl aber wird die Form in Hadrianus Junius' *Nomenclator* verzeichnet, der vermutlich die direkte Vorlage für den verschlüsselten Druckort auf der Titelseite darstellt.[587] Die Übersetzung von ›Grenſing am Gänſſerich‹ ins lateinische Wort ›Argentina‹ ist der erste Übersetzungsschritt bei der Dechiffrierung des Druckortes. Im nächsten, mittleren Schritt wird die Transformation nicht mehr nach semantischen Kriterien vollzogen, sondern aufgrund einer Homopho-

---

584 In einer 1575 ebenfalls in Straßburg erschienenen heilkundlichen »Practica« wird eine Paste aus »Genſſerich kraut« als Remedium gegen Kopfschmerzen angepriesen, vgl. Carrichter 1575, 10. Mit Pflanzennamen, die in der *Geschichtklitterung* in großer Zahl auftauchen, beschäftigt sich Bulang 2010a, 386, der am Beispiel der Christwurz *(helleborus)* zeigt, wie über lateinischen Namensvarianten und Buchstabentransformationen »sprachliche Hybriden zwischen Lateinischem und Deutschem generiert« werden, die es möglich machen, dass sich die Wirkung der Pflanze bereits im Namen manifestiert.

585 Das naturkundliche *Onomasticon* des Paracelsisten Michael Toxites, das 1574 unter Mitarbeit von Johann Fischart bei Jobin erschienen ist, verzeichnet das Wort »Genſerich« unter den Einträgen für Pflanzennamen im ersten, allgemein-medizinischen Teil. Diese Pflanze wird mit dem lateinischen Lemma »Argemon« aufgeführt, dem über ein Dutzend lateinischer Synonyme beigestellt werden. Darunter findet sich, weit unten in der Liste, die Bezeichnung »Agrim[onia] argentina«; prominenter allerdings erscheinen die französischen und italienischen Formen »Argentine« respektive »Argentina«. Das Lemma scheint primär auf Junius' *Nomenclator* zu basieren und ergänzt dieses an verschiedenen Stellen um weitere Synonyme. Vgl. Toxites 1574, 266: »Genſerich/ Silberkraut/ Blick/ Feldblum/ Wild Agrimoni/ Gansmenig. Gall. Argentine, bec d'oye. Ital. Argentina. | Argemon. | *Argemone.* [...] *Agrimonia ſilueſtris*. | *Agrim:anſerina.* | Agrim:argentina. | Agrim:potentilla.«

586 Toxites 1574, 266, vgl. auch die ebenfalls bei Toxites aufgeführte deutschsprachige Bezeichnung ›Silberkraut‹.

587 »Genſerich« und »grenſing« sind die einzigen zwei deutschsprachigen Varianten, die für ein Kraut namens »Argemone« verzeichnet werden. Unter den lateinischen Synonymen, die für das Lemma aufgezählt werden, findet sich auch das Wort »Argentina«. Hier scheint der Nomenclator von Hadrianus Junius tatsächlich den Schlüssel für diesen ersten Schritt des Übersetzungsprozesses vom deutschsprachigen zum lateinischen Pflanzennamen zu liefern. Vgl. Junius 1567, 134: »Argemone, inguinaria Plinio, vulgò agrimonia ſilueſtris, anſerina, argentina, potentilla. Ἀργεμώνη ἑτέρα. Fuere qui δάλικτρον eſſe putarunt. A l. Genſerich/ grenſing. B. Siluercruyt/ blick Holland. G. Argentine, bec d'oye. It. Argentina.«

nie-Beziehungen im Lateinischen, wobei die Pflanze mit einem Ortsnamen ersetzt wird. Denn ›Argentina‹ ist, neben ›Argentoratum‹, eine der beiden lateinischen Bezeichnungen für die freie Reichsstadt Straßburg.[588]

Name der Stadt			Name der Pflanze			
Straßburg	semantische Übersetzung	Argentoratum Argentina	Homophonie	Argemon Argentina / Agrim[onia] argentina	semantische Übersetzung	Silberkraut Grenſing, Gånſſerich (syn.)

Abb. 6: Wilde Übersetzungskette *Grensing–Straßburg*. Grafik: Jodok Trösch.

Der Dreh- und Angelpunkt dieser komplexen wilden Übersetzungskonstellation, die in beide Richtungen durchschritten werden kann, ist die homophone Wortgleichung um die lateinische Bezeichnung ›Argentina‹, von der sich alles Weitere ableitet. Im Zentrum steht also eine zufällige Eigenheit der lateinischen Lexik, die an der Textoberfläche gar nicht erst erscheint, sondern nur in der Latenz wirksam ist. Die beiden semantischen Übersetzungsschritte sind final auf die kontingente Materialität der fremden und der eigenen Sprache bezogen, denn nur die präzise Wahl der verwendeten – und durchaus entlegenen – Varianten aus dem Paradigma der Übersetzungsmöglichkeiten macht es möglich, dass der homophone Übergang vom Kraut zur Stadt funktioniert.[589] Diese komplexe Kette von Übersetzungen also ist der Grund, warum sich auf dem Titelblatt der *Geschichtklitterung* die Ortsangabe »Grenſing im Gånſſerich« findet – und nicht, wie Wackernagel spekulierte, weil »man schon damals in Straßburg die Zucht der Gänse und der Gänselebern trieb«.[590]

588 In der Offizin Jobin dominiert »Argentorati« als Angabe für den Druckort der lateinischen Publikationen, nach dem Namen des gallorömischen Oppidums, aus dem Straßburg hervorgegangen ist. »Argentina« erscheint aber nicht nur in Kosmografien wie jener Sebastian Münsters als lateinischer Name der Stadt Straßburg, auch das offizielle Siegel der Akademie Straßburg (1567) zeigt diese Namensform: »S[IGILLUM] ACADEMIÆ REI P[UBLICÆ] ARGENTINENSIS«; vgl. Abb. bei Schricker 1872, 69.

589 Nicht nur ist Argentoratum als Bezeichnung für Straßburg deutlich üblicher als Argentina, auch Toxites 1574, 134 verzeichnet »Agrim:argentina«, nach vielen anderen Bezeichnungen wie »Agrimonia ſilueſris«, »Agrim:anserina« und vor »Agrim:potentilla«, als zweitletzten Beleg einer langen Liste.

590 Wackernagel 1870, 6.

Die Verfahren des wilden Übersetzens haben sich in Johann Fischarts *Geschichtklitterung* längst von der Übersetzungskonstellation im engeren Sinn gelöst und tauchen mit vielfältigen Funktionen an den unterschiedlichsten Stellen im Werk wieder auf. Gerade darin zeigt sich, dass das wilde Übersetzen in der *Geschichtklitterung* zu einem genuinen Verfahren der literarischen Textproduktion geworden ist.

6 Effekte des wilden Übersetzens

Die Effekte des wilden Übersetzens auf die literarische Textur der *Geschichtklitterung* sind vielfältig. Das wilde Übersetzen führt zu einer Konstellation, in der der unmittelbare Bezug eines Texts auf die basale sprachliche Beschaffenheit von anderen (literarischen) Texten zielt. Ein direktes Darstellungsverhältnis zwischen dem literarischen Text und einer (fiktiven) Welt oder bestimmten Gedankeninhalten (wie dies durch Narration, Deskription oder Argumentation geschieht) gibt es in der *Geschichtklitterung* nicht; vielmehr ist die Darstellung eines Inhalts immer ein indirekter Effekt, der nur vermittelt durch die übersetzerische Spracharbeit eines anderen Texts zustande kommt.[591]

Dadurch, dass sich die Übersetzungstätigkeit von der Auseinandersetzung mit dem französischsprachigen *Gargantua* abgelöst und eine kaum still zu stellende Eigendynamik gewonnen hat, sind große Teile der *Geschichtklitterung* von diesen Transformationsprozessen geprägt. Es findet sich darin nicht nur das finale Produkt eines abgeschlossenen Übersetzungsvorgangs; vielmehr liegen die verschiedenen, normalerweise aufeinanderfolgenden Etappen einer Übersetzung direkt nebeneinander. An der Stelle eines abgeschlossenen Ganzen fasert der Text in unzählige Varianten und Bearbeitungsstufen aus. Es ergibt sich eine Ästhetik der ständigen Wiederholung und der minimalen Differenz, da die verschiedenen Stufen der Übersetzungstätigkeit in einem Verhältnis der Selbstähnlichkeit – teils in der Semantik, teils im Sprachmaterial – zueinanderstehen, während die Transformation ständig leichte Abweichungen in den Text hineinbringt.

Dies verlangt ein genaues Lesen, das sich nicht ausschließlich auf den unmittelbaren Sinn einer Aussage bezieht, sondern auch auf das Verhältnis von Ähnlichkeit und Differenz zwischen den einzelnen Wörtern und Wortbruchteilen im Text und darüber hinaus.[592] Die Wiederholungen, die durch das permanente Übersetzen entstehen, führen nicht nur zur massiven Amplifikation und zur lexikalischen Copia, sondern auch zu einem fortgesetzten Hinauszögern eines kohärenten Textverständ-

591 Derselbe Effekt entsteht jedoch nicht nur beim wilden Übersetzen, sondern findet sich auch bei anderen literarischen Texten, die sich durch Formen der Intertextualität auszeichnen. Allerdings resultieren durch das wilde Übersetzen charakteristische Transformationen und Verzerrungen des bearbeiteten Sprachmaterials, die etwa bei reinen Zitatmontagen, in denen der Wortlaut des Prätexts unverändert bleibt, nicht vorkommen.

592 Ein prägnantes Beispiel dafür sind die minimalen Transformationen auf der Buchstabenebene, die sich etwa in der Formulierung »hafenoren oder haſenaſinorige« (Gkl 1590, 3) in der ersten Vorrede finden und die eine wilde Übersetzungsoperation in sich tragen. Der Fall der Ortsangabe »Grenſing im Gaͤnſſerich« (siehe S. 274) verweist auf verknüpfende Wortformen, die außerhalb des Textes liegen.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-013

nisses, die bis zur vollständigen Obstruktion des *sensus literalis* reicht.[593] Dieser dissoziative Effekt der Übersetzungstätigkeit führt zu einem Zerfallen der Syntagmatik des Texts.[594] Auf der Ebene des einzelnen Satzes werden syntaktisch aufeinander bezogene Einheiten wie Subjekt und Prädikat durch Überladen der Satzglieder und die schiere Zahl der versammelten Nebensätze so weit auseinandergezogen, dass extreme Hyperbata entstehen. Dasselbe gilt für die weiter ausgreifenden Strukturen im Text. So gehen sowohl in narrativen als auch in argumentativen Sequenzen die Zusammenhänge durch die Überfrachtung mit selbstähnlichen Wiederholungen verloren. Gerade in dichten, durch übersetzte Zitate geprägten Abschnitten entstehen Isotopienbrüche, insofern bei der Herstellung von Kohärenz permanent Ebenenwechsel vollzogen werden müssen.[595] An die Stelle der syntagmatischen Abfolge von Handlungsschritten tritt in der *Geschichtklitterung* eine permanente Verweistätigkeit zwischen Elementen, die im linearen Verlauf des Texts weit auseinander liegen.[596]

593 Kellner 2008, 157: »Durch die Überschüttung mit Gelehrsamkeit, die Überfüllung mit Stoff aller Art wird die Handlungsstruktur bei ihm bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, der Geschichte kommt sozusagen ihr Gegenstand abhanden, worum es eigentlich geht, ist für die Rezipienten nur noch schwer zu durchschauen.« Und Rusterholz 2005, 16: »Die Sprachspiele und Digressionen führen dazu, daß keine eindeutigen Bezüge zwischen Signifikant und Signifikat mehr festzumachen sind. Jedes Signifikat wieder zum Signifikanten eines neuen Kontexts.«

594 Die Übersetzungstätigkeit führt dazu, dass der Text der *Geschichtklitterung* paradigmatisch organisiert ist; zum ›Erzählens im Paradigma‹ und seine Konsequenzen bezüglich der narrativen Kontingenz, vgl. Warning 2001.

595 Besonders ausgeprägt ist dies in einer Passage im vierten Kapitel der *Geschichtklitterung*, in dem die unermesslichen Vorräte an Speisen und Alkoholika jeglicher Art verzeichnet sind, die der Riesenkönig *Grandgoschier* in Küche und Keller eingelagert hat. Darin werden, in knapper Folge, transformierte Zitate aus Liedern aneinandergehängt, wobei die Kohärenz des Texts bis zur Grenze strapaziert wird. Die Passage beginnt mit einer langen Digression, die von Anlässen und Möglichkeiten zum Schmausen und Festen berichtet und sich anschließend den Exzessen der Völlerei im Kloster zuwendet, wobei die zusammengetragenen Phrasen zunächst ausdrücklich die argumentative Funktion haben, die Ausführungen der Erzählinstanz zu beglaubigen (»Vnd ſolche unſere meynung von den ſchlampen ſollen folgende Reimen beſtettigen« (Gkl 1590, 85). Das Ganze verwandelt sich jedoch im Verlauf der Passage in eine szenische Darstellung der Unterhaltungen der Tischgesellschaft am Hof des Riesenkönigs, die mit folgendem Erzählerkommentar endet: »Die Heylig Fantaſtnacht/ die war vnſer Grandgurgler Chare/ ſein Jubilate/ ſein Cantate […]« (Gkl 1590, 89). Der exakte Kipppunkt zwischen diesen beiden Textebenen ist nicht eindeutig festzumachen, liegt aber vermutlich innerhalb des zitierten Materials selbst.

596 Deutlich zeigt sich diese interne Verweistätigkeit etwa am Beispiel der Rede von der »Kålichfecundeten red« (Gkl 1590, 27), die den in der *Trunken Litanei* (Gkl 1590, 158) zitierten und dabei wild übersetzten Horaz-Vers *foecundi calices quem non fecere disertum* (Hor. *Epist.* I,5,19) vorwegnimmt und damit die Vielsprachigkeit des Lallens begründet (siehe S. 141).

Das Nebeneinander von Spuren unterschiedlicher Stufen im Übersetzungsprozess im Text ist auch für die charakteristische sprachliche Hybridität der *Geschichtklitterung* verantwortlich. Selbst wenn dieser Text von sprachpatriotischen Bestrebungen geprägt sein sollte, die auch beim Übersetzen lateinischer und französischer Texte darauf abzielen, die Ausdrucksmöglichkeiten der deutschen Sprache zu erweitern und ihre Gleichwertigkeit zu demonstrieren, so erfüllt die *Geschichtklitterung* weder die rhetorischen Kriterien der sprachlichen *puritas* noch die (späteren) nationalsprachlichen Ansprüche an die Sprachreinheit – ganz im Gegenteil.[597] Vielmehr hat die umfassende sprachliche und kulturelle Übersetzungsbemühung ihren Gegenpart darin, dass die französischen Pendants weiterhin im Text verbleiben.[598] Statt alles Französische – und auch alle anderen Sprachen – aus dem Text zu tilgen und den *Gargantua* zu einem Text zu machen, der durchwegs ›auf den deutschen Meridian visiert‹ wurde, entsteht ein hybrider Raum zwischen den Sprachen, der sich einer eindeutigen räumlichen, sprachlichen und kulturellen Verortung entzieht. Dies gilt nicht nur für die mehrsprachige Oberfläche des Texts,[599] sondern ist auch für die Ortslosigkeit der narrativen Einhei-

597 Einen regelrechten Sprachpurismus sieht Jones 1995, 28 bei Fischart am Werk, doch bereits Rathmann 1991, 29 weist darauf hin, dass dessen Eintreten für den Wert der Volkssprachen in der *questione della lingua* gerade nicht auf Reinheit abzielt. Dass sprachliche Reinheitsvorstellungen im Umfeld der Offizin Jobin eine Rolle spielten, zeigt Bernhard Jobins Vorwort zum Ehzuchtbüchlin (1578), in dem dieser Fischarts Übersetzung von Plutarch ins Deutsche gegen Kritiker verteidigt. Wie Brockstieger 2015, 526 zeigt, erweist sich dabei für Jobin die deutsche Sprache »im Gegensatz zu den romanischen Sprachen (!) aufgrund ihrer Reinheit und Unvermischtheit als besonders terminologiefähig, zumal im Bereich der Weisheitslehre.«

598 Das Argument von Brockstieger 2018, 228 für den Sprachpatriotismus der *Geschichtklitterung* antizipiert diesen Einwand insofern, als sie die mischsprachige Hybridisierung der *Trunken Litanei* als Potenzsteigerung der dominanten deutschen Sprache auffasst: »Der Zeitindex der *Truncken Litanei*, die Entwicklung von der poetisch-rhetorischen Begrenzung hin zur relativen Entgrenzung über verschiedenen Grade der Sprachkombination, -mischung und -makkaronisierung lässt auf eine entsprechende Wertung schließen, insofern mit zunehmendem Rausch auch das poetische Potenzial der jeweiligen Sprachstrategie gesteigert wäre. Fischart geht es aber auch darum, die Potenz des Deutschen in seiner universellen Einsetzbarkeit auszustellen: im (relativ) reinen, formgebundenen wie im gemischten, formloseren Modus.«

599 Kellner 2019b, 388: »Die Rabelais'sche Sprachenvielfalt eignet auch Fischarts Text, die Hybridisierung der Sprachen und Wörter wird von ihm sogar auf die Spitze getrieben. Wie Rabelais geht der deutsche Autor dabei von der Grundopposition Latein versus Volkssprache aus und verteidigt die Volkssprache gegen das Latein. Dies hat jedoch gerade keinen sprachlichen Purismus zur Folge: Fischart bespielt das Deutsche nicht nur in seinen dialektalen Ausprägungen, sondern er vermengt es immer wieder mit dem Lateinischen und Griechischen sowie mit anderen Volkssprachen […]. Das Resultat ist eine oft schwer zu entziffernde und zu entwirrende *mélange* von Sprachen und Sprachstufen, Dialekten und Soziolekten, die sich auf der Ebene einzelner Laute, Silben, Wörter und Begriffe, aber auch größerer Textpassagen ergibt.«

ten verantwortlich, die sich – anders als in der französischen Vorlage[600] – gerade nicht in einer bestimmten geografischen Region mit realweltlicher Entsprechung abspielen, sondern durch die Überlagerung von verschiedenen Orten, Gegenständen und kulturellen Praktiken ihre realweltliche Verankerung verlieren.[601] Die *Geschichtklitterung* spielt vielerorts und nirgendwo zugleich. Diese hybride Überblendung unterschiedlicher Gegebenheiten hat den Effekt, dass eine in sich konsistente außersprachliche Referenz gänzlich unmöglich wird.[602] Stattdessen wird die *Geschichtklitterung* zu einem fluiden Prosatext, in dem nicht nur den Ortsbezeichnungen, sondern sogar den Eigennamen der wichtigsten Figuren jegliche Permanenz fehlt; letztere oszillieren je nach Kontext zwischen französischen, deutschen und lateinischen Bezeichnungen.[603] Das komplexe Spiel mit wilden Überset-

---

600 François Rabelais' *Gargantua* spielt in der Touraine – jenem Landstrich an der Loire, wo François Rabelais aufwuchs – und in Paris und ist in der Wiedergabe dieser Lokalitäten sehr exakt, wie Mackenzie, 2004, 99 betont: »Rabelais often brings the narrative and the reader back to his native Tourraine, providing very specific references to small villages, woods, territories, fords, and so on, near his family's land at La Devinière near Chinon. In fact, La Devinière seems to be the general quarters of the Picrocholine War. The *war* [...] reads like a chorography of the Touraine.« Fischart verschiebt diese Lokalitäten nach Osten in seine eigene Heimatregion, geht dabei aber eklektisch vor. So verlagert er das Grab des Riesen, in dem das ›Flaschenbüchlein‹ gefunden wurde, aus der französischen Provinz in die Ruinen der römischen Siedlung *Augusta Raurica* bei Basel, imaginiert die Extension des Grabes aber so groß wie halb Europa, wobei die Mittelachse im Oberrheingraben zu liegen kommt. Ähnlich geht Fischart auch bei Thélème vor: Statt des prächtigen Renaissance-Schlosses von Chambord, dem Jagdsitz des französischen Königs François Ier, das sich Rabelais zum Vorbild nahm, setzt Fischart sein ›Willigmut‹ aus unterschiedlichsten Türmen und Befestigungswerken zusammen, die über den ganzen Süden des deutschen Sprachraums verteilt sind. Dies hat zur Folge, dass das Produkt – im Gegensatz zur klassischen Symmetrie des französischen Pendants – heterogen und eklektisch wirkt. In beiden Beispielen wird der Bezug auf die französischen Örtlichkeiten jedoch nicht vollständig getilgt, sodass sich diese realweltlichen Referenzen überlagern.

601 Dies hat bereits die nationalphilologische Germanistik des 19. Jahrhunderts entdeckt, so etwa Frantzen 1892, 11: »Schon die erdrückende Fülle von echt deutschen Zutaten zu dem durch und durch französischen Stoff zerstört die einheitliche Wirkung des Originals. Aber auch der übersetzte Teil ist stellenweise seines ursprünglichen Kostüms entkleidet worden, während anderseits wieder das französische Gewand beibehalten ist.«

602 So fragt Vermeer 2000, 2,674: »Sollte diese Vermischung französischer und deutscher Orte und Dinge nicht auch zum absichtlichen Puzzlespiel Fischartscher Gedankenluftsprünge gehören?«

603 Die Namen der Protagonisten werden teils mit deutschen Wortbestandteilen gebildet, regelmäßig aber auch mit neuen, im deutschen Text erstmals eingesetzten nichtdeutschsprachigen Wortbestandteilen kombiniert, z. B. »Grandgauchier« (zu frz. *gauche*: links und Gauch). »Gurgelstrozza« (zu ital. *strozza*, Kehle, Gurgel). Wie extensiv diese Transformationen gerade der Eigennamen sind, zeigt das Namensregister bei Nyssen, das zwar mehrere Dutzend Namensvarianten für die verschiedenen Figuren festhält, aber augenscheinlich unvollständig ist, wie die Nachweise bei Kamme-

zungsverfahren führt zu einem Verwischen der Referenz, das die Eindeutigkeit der Begriffe aufhebt.[604]

Die groteske Textualität der *Geschichtklitterung*, deren charakteristische Eigenheiten als Produkt des wilden Übersetzens rekonstruiert wurden, ist primär in der ersten Hälfte des Buches dominant und schwächt sich in der zweiten Hälfte ab. Auch die amplifikatorischen Tendenzen sind höchst unterschiedlich verteilt: Während die ersten Kapitel der *Geschichtklitterung* – insbesondere jene, die *vor* der Geburt des Protagonisten verortet sind – in ihrem Umfang auf ein Vielfaches der entsprechenden Kapitel im *Gargantua* anschwellen, folgt die Darstellung der Kriegshandlungen gegen Pikrochol und der Gründung der Abtei Thélème im Umfang der Darbietung eng der französischen Vorlage. An gewissen – religionspolitisch heiklen – Stellen kommt es sogar zu Kürzungen. Die exzessive Prosa des ersten Teils, die den Text des französischen *Gargantua* transformiert, um diverse andere Texte ergänzt und dabei auf ein Vielfaches des ursprünglichen Textumfangs ausdehnt, unterscheidet sich markant vom zweiten Teil, der sich durch ein verhältnismäßig nüchternes und knappes Erzählen auszeichnet. Realisiert wird dies durch zwei unterschiedliche Übersetzungsstrategien. Die verschiedenen Techniken des wilden Übersetzens, die in den vorhergehenden Kapiteln rekonstruiert wurden, sind weitgehend der ersten Hälfte der *Geschichtklitterung* zuzuordnen. An der Entstehung dieser sprachlichen Textur ist das wilde Übersetzen wesentlich beteiligt. Die zweite Hälfte hingegen zeichnet sich durch eine Übersetzungsstrategie aus, die sich von der sprachlichen Materialität löst und stärker auf eine semantische Übersetzung abzielt. Insgesamt wird der Ausgangstext dadurch sprachlich weniger stark

---

rer 2019c, 228–231, bes. 229, zeigt, die argumentiert, das unendliche Kombinationsspiel drücke den unauslöschlichen Durst des Riesen, aber auch die Unmöglichkeit aus, seiner Natur einen einzigen Namen korrespondieren zu lassen: »La nature même de Gargantua […] est encore exprimée par […] un jeu de combinaisons apparemment infini qui exprime sans doute la soif inextinguible du géant, mais aussi l'impossibilité de faire correspondre sa nature à un seul nom qui l'exprimerait.«

604 Ein vergleichbares Argument formuliert Agamben 1999, 47 für die Sprachmischung in der Francesco Colonna zugeschriebenen *Hypnerotomachia Poliphili* (1492): Die Sprachmischung erzeuge in lexikalischer wie in syntaktischer Weise Komplexität und Mehrdeutigkeit, wenn die Lesarten einer Stelle in verschiedenen Sprachen nicht zur Deckung zu bringen sind, oder wenn sich Worte als widerständig erweisen. Das Verständnis werde suspendiert, da das Wortmaterial erst artikuliert und in den Sinn geholt werden müsse. Beim Lesen vollziehe sich damit die Belebung der toten Sprache ein zweites Mal. Durch die Durchdringung der verschiedenen Sprachen lege der Text den innigen Zwiespalt jeder Sprache mit sich selbst und die immer vorhandene Zweisprachigkeit offen. In der Selbstreferenzialität der geträumten Sprache der *Hypnerotomachia*, deren Realität allein in der Textualität liege und die in der normalen Kommunikation unmöglich sei, zeige sich die pure Sprache, die das menschliche Sprechen ermögliche (59–60).

transformiert und verfremdet; zugleich finden sich jedoch die wichtigsten ideologischen Abweichungen bezüglich des Sinngehalts gerade in diesem Abschnitt.[605]

Diese formalen Unterschiede in der Textgestalt wurden von der Forschung immer wieder benannt, aber kaum befriedigend erklärt. Es findet sich bis heute das Argument, Johann Fischart habe – womöglich wegen ideologischer Differenzen[606] – schlicht das Interesse verloren.[607] Wichtigstes Argument für diese Position ist die Feststellung, dass Fischart eine deutsche Version des *Pantagruel* auf der letzten Seite der *Geschichtklitterung* zwar ankündigt, dieses Buch aber niemals erscheint.[608] Dagegen spricht, dass zu Johann Fischarts Lebzeiten nicht nur zwei weitere Ausgaben der *Geschichtklitterung* erschienen sind, sondern dass für beide Ausgaben umfangreiche Ergänzungen zum Text hinzukommen, die sich wiederum vorwiegend in der ersten Hälfte des Texts konzentrieren. Zu argumentieren, Fischart habe sich für die *Geschichtklitterung* nicht mehr interessiert, ist mit Blick auf diese intensiven Bemühungen implausibel. Ganz im Gegenteil erscheint die intensive Arbeit an der ersten Hälfte der *Geschichtklitterung* als Versuch, die Differenz in der Faktur der Prosa zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der *Geschichtklitterung* noch zu verstärken. Bei der Dichotomie zwischen der komplexen und hybriden literarischen Textur und der vergleichsweise konventionellen Textualität in diesen beiden Hälften der *Geschichtklitterung* handelt es sich – so die These, die ich in der Folge ausführen möchte – um keinen leeren Formalismus. Vielmehr stellt

605 Zu den gewichtigen Auslassungen: Weinberg 1988; zur entscheidenden Veränderung der Freiheits-Ideologie von Thélème Kellner 2008, 169–180; die antipapistischen Tendenzen Willigmuts betont auch Renner 2020.

606 Die humanistische Freiheitslehre, die Rabelais seinem Entwurf von Thélème zugrunde legt *(Fay ce que vouldras)*, ist mit der lutherischen Orthodoxie und Johann Fischarts calvinistischen Interessen nur schwer in Einklang zu bringen, und wird stark zurückgenommen, vgl. dazu Kellner 2019a, 228–229: »Dem deutschen Autor […] bleiben der utopische Entwurf der Abtei Thélème und die Lebensform der Thélèmiten fremd.«

607 So betont Kellner mit Blick auf die Quantitäten seiner Bearbeitung, Fischart interessiere sich besonders für die »affektiven Genüsse, Ergüsse, ja Entladungen der Riesen, besonders in ihren sexuellen und skatologischen Dimensionen« (Kellner 2008, 180), während der »Humanismus Rabelais'« in Fischarts »Entwurf eher marginal« (Kellner 2008, 181) bleibe. Bachorski 2006, 361 kommentiert: »Wenn Elloposcleros hier nichts einfällt und sein assoziatives Denken nicht in Gang gesetzt wird, dann scheint das mit dem Thema dieser Kapitel, dem Krieg und der Art seiner Darstellung zusammenzuhängen. Das Angebot, das sein Prätext ihm hierzu macht, paßt offenkundig nicht nur bruchlos in die eigenen Vorstellungen, es dürfte auch so wichtig genommen sein, daß sich eine Veränderung geradezu verbietet.«

608 Bachorski 2006, 361: »Schon in quantitativer Hinsicht lassen sich erste Gewichtungen der Übersetzung erkennen. Der augenfälligste Befund liegt darin, daß Fischart nur das erste Buch der Pentalogie von Rabelais übersetzt hat. […] Über die Gründe dieses Abbrechens läßt sich allenfalls spekulieren.«

sie das exakte Korrelat einer zweiten, inhaltlichen Dichotomie dar, die sich parallel dazu entwickelt und die für eine Gesamtinterpretation der *Geschichtklitterung* von entscheidender Bedeutung ist.

Diese inhaltliche Dichotomie äußert sich in zwei grundsätzlich unterschiedlichen Haltungen zur Welt, die einander gegenübergestellt werden. Diese Haltungen zeigen sich im Verhältnis zu den grotesken Körpern der Figuren und ihren unmittelbaren Triebregungen, durch die die Figuren der *Geschichtklitterung* in der materiellen Welt verstrickt sind. Die verschiedenen basalen Körperfunktionen wie Essen, Trinken, Kopulieren, Ausscheiden, Gebären und Sterben, die im Text allesamt ein ausgeprägtes Eigenleben führen und sich der rationalen Kontrolle entziehen, erhalten im ersten Teil der *Geschichtklitterung* große Aufmerksamkeit und werden – bei allem Durcheinander, das der Darstellung eignet – geradezu systematisch abgehandelt. Dieses materiell-leibliche Lebensprinzip, das Michail Bachtin bei François Rabelais mit dem ästhetischen Konzept des grotesken Realismus gefasst hat, ist auch für diese Passagen der *Geschichtklitterung* prägend.[609] Im scharfen Kontrast dazu steht der zweite Teil im Zeichen der Disziplinierung und Kontrolle dieser körperlichen Regungen. Dies zeigt sich in der geistig-moralischen Ausrichtung des Klosters Willigmut (Thélème), aber auch in der auf Ausgleich und Maß bedachten Weise, in der Grandgoschier und Gargantua militärisch gegen die unmäßigen Attacken von Pikrochol vorgehen.[610]

Diese beiden Haltungen entsprechen exakt den beiden unterschiedlichen Textualitäten der *Geschichtklitterung*. Die Korrelation der formalen und der inhaltlichen Dichotomie lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die dichte, mehrsprachige Textur in der ersten Hälfte der *Geschichtklitterung*, in der die Sprache ein Eigenleben führt, das entscheidend durch die Verfahren des wilden Übersetzens geprägt

---

609 Bachtin 1987, 69. Im Zentrum steht dabei der grotesk-offene Körper der Riesen, der in seinen Prozessen, dem Einverleiben und Ausscheiden, die »körperlich-materiale Welt in all ihren Elementen« repräsentiert (Bachtin 1987, 77). Dieses groteske Motiv ist bei Bachtin mit der Transformation, mit Metamorphose, Sterben, Geburt, Wachsen und Werden verbunden. All diese Vorgänge erscheinen als ambivalent und wirken in der Perspektive der ›klassischen‹ Ästhetik, d. h. der Ästhetik des »fertigen, vollendeten Lebens«, hässlich und abstoßend (Bachtin 1987, 75). Ein wichtiger Grundzug dieser Ästhetik ist die humoristische Degradierung, worunter Bachtin die »Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene, in die Sphäre der untrennbaren Einheit von Körper und Erde« versteht (Bachtin 1987, 70).

610 Die wenigen Residuen ungezügelter Körperlichkeit, etwa die außerordentliche Gewalttätigkeit der Figur des kämpfenden Mönchs »Bruder Jan de Capado von Entommingen oder Entmannhausen« (Gkl 1590, 395), bilden einen umso heftigeren Kontrast. Sie symbolisieren das Einbrechen des Körperlichen in die verfeinerten Verhaltensweisen. Bezeichnenderweise gehen diese Episoden wiederum mit einer sprachlichen Faktur einher, die dem ersten Teil der Geschichtklitterung besser entspricht.

ist und die Spuren einer intensiven Auseinandersetzung mit der widerständigen Materialität der Sprache trägt, korreliert mit der Schilderung einer grotesken Körperlichkeit,[611] die sich durch die Unmittelbarkeit der Triebregungen[612] und durch ein Übermaß von Essen, Trinken und Ausscheiden auszeichnet.[613] Die vergleichsweise konventionelle Prosa, die in der zweiten Hälfte der *Geschichtklitterung* vorherrscht, orientiert sich an den Idealen einer regulären, an der Bedeutung des Ausgangstexts ausgerichteten Übersetzungspraxis, betont dabei den Sinngehalt der Ausdrücke und bedient sich der Sprache als eines neutralen Ausdrucksmediums. Sie geht mit einer Bändigung der Triebe durch strikte Diätetik, Mäßigung und (militärische) Ordnung einher und orientiert sich dabei an protestantischen Idealen, wobei die humanistische Liberalität, die für das Werk von François Rabelais kennzeichnend ist,[614] durch einige entscheidende Änderungen letztlich verabschiedet wird. An die Stelle des humanistischen Vertrauens in die Einsicht des gebildeten Menschen in die Güte seiner Handlungen tritt der Wunsch nach einer strikten Disziplinierung des freien Willens nach moralisch-religiösen Vorgaben.

611 Kellner 2009, 165: »Besonders in den Anfangskapiteln der *Geschichtklitterung* stellt Fischart die Riesen dar, wie sie ungeheure Mengen an Essen und Trinken als Vorräte halten, verschlingen und verdauen. In den Kategorien Bachtins beschrieben, wird ihr Körper als offener dargestellt.«

612 Haug 1994, 167 spricht davon, dass »die Reduktion des Menschen auf seine vitalen Begehrlichkeiten den Abbau der Erotik auf die bloße Sexualität« impliziere.

613 Konkret: Den grotesken Körpern der Riesen mit ihren Bedürfnissen und Trieben kommt eine Eigengesetzlichkeit zu, die sich der rationalen Kontrolle weitgehend entzieht: Alles geschieht im Übermaß; ganz egal, ob es sich dabei um die Berge von Wein, Bier, Würsten, Käsen und Kutteln handelt, die Grandgoschier in seinem Keller lagert und seinem Körper einverleibt, oder um die Fluten an Urin, in denen Gargantua in Paris tausende Menschen ertränkt. Dem entspricht die Überfülle der Sprache und ihre Eigengesetzlichkeit, die sich gerade in den Wiederholungen von Ähnlichem und den zufälligen Verbindungen zeigt, die beim wilden Übersetzen entstehen.

614 Die Verabschiedung des thelemitischen Wahlspruchs *Fay que tu vouldras* und des humanistischen Ideals des freien Willens vor dem Hintergrund protestantischer Positionen – »Die Freiheit eines Christenmenschen kann sich nur aus dem Gehorsam gegenüber Gott, aus der Überantwortung an Gott ergeben« beschreibt bereits Kellner 2008, 175; das satirische Untergraben humanistischer Bildungskonzepte rekonstruiert Kaminski 2019. Bulang 2019b, 520 erwägt gar, die antihumanistische Haltung der *Geschichtklitterung* entspreche genau dem »staatlichen Disziplinierungsprogramm«, das Fischart in seiner Übersetzung von Bodins *Daemonomania* und in seinem entschiedenen Eintreten für die juristische Verfolgung von Hexen vertrete: »Die gewaltsamen konfessionellen Auseinandersetzungen und die Hexenverfolgungen bilden bei Fischart neue Kontexte für Rabelais' Pantagruelismen. Die bei Bodin programmatisch geforderte ordnungspolitische Kontrolle hat im schwarzpädagogischen Witz des Mönchs ihre Entsprechung. Als Krisensymptome rücken Fischarts Übertragung und Umschrift des Rabelais und seine Bodin-Übersetzung somit wohl eher in ein Verhältnis der Komplementarität« (521).

Der Wechsel in der literarischen Darstellungsweise und der Übergang in der Haltung zum Körper ereignen sich gleichzeitig und können in der Erzählung exakt festgemacht werden: Dieser Umschlagpunkt findet sich im 26. Kapitel der *Geschichtklitterung*. In diesem Kapitel gibt der Erzieher Kundlob/Ponocrates seinem Eleven ein scharfes Purgatz ein, um Gargantua dadurch »alle verruckung, verſchvpffung, alteration vnnd verkehrte diſposition und vnweſenlichkeit des Hirns« (Gkl 1590, 333) auszutreiben.[615] Durch das Purgatz wird ein Niesreiz ausgelöst, der Körper und Geist des jungen Riesen von allem reinigt, was sich dieser in seinem Leben an Verhaltensmustern und Wissen bislang angeeignet hat. Durch diesen Vorgang der körperlichen Reinigung, der ein letztes Mal unmittelbar in die Zirkulation der Körperströme eingreift, wird Gargantua auf die Prinzenerziehung vorbereitet, die anschließend folgt.[616] Diese Erziehung zielt mit einem strikten Tagesplan, einem nüchternen Diätregime und der Ertüchtigung von Körper und Geist auf die Disziplinierung der unkontrollierbaren Regungen des Körpers.[617] Die richtige Bildung dient in der *Geschichtklitterung* als kulturelle Technik zur Regulierung von Körper und Geist durch eine Domestizierung der spontanen Triebregungen. Dies hat die Funktion, Gargantua gesellschaftsfähig zu machen und ihn mit Herrschertugenden auszustatten. Diese Konstellation könnte man mit Norbert Elias als geschichtlich-gesellschaftlichen Zivilisationsprozess charakterisieren, der beim einzelnen Individuum mit einer verstärkten Selbstkontrolle der Affekte einhergeht.[618]

---

615 Denselben Umschlagpunkt identifiziert auch Simon 2020, 55. Der Aufsatz geht auf ein Forschungsseminar zu Fischarts *Geschichtklitterung* zurück, das Ralf Simon und ich im Frühjahrssemester 2019 an der Universität Basel gehalten haben und in dessen Rahmen auch die These eines Umschlags von einer ›materialen‹ zu einer ›diskursiven‹ Konstellation innerhalb der *Geschichtklitterung* in den gemeinsamen Diskussionen entstanden ist.

616 Dass die Konstellation nicht ganz so eindeutig ist, zeigt Kaminski 2019, 214, die darauf hinweist, dass es sich beim Arzt Theodor Lilgenkol vom Geschlecht des »Herrn Lilij«, der das Purgiermittel aus Nieswurz herstellt, um eine ab der zweiten Ausgabe von 1582 eingefügte Anspielung auf einen inkompetenten Arzt aus Nicodemus Frischlins Komödie *Priscianus vapulans* (1570) handelt, der seinen Patienten durch Purgation noch kränker macht.

617 Dabei wird jedoch die enge Bindung an das körpergebundene Dispositiv nicht ganz unterbunden, insofern, wie Bulang 2010a, 387 zeigt, »die Aufnahme von Wissen« nach der Purgierung schlicht mit der »Ausübung der Leibesfunktionen und [der] Befriedigung körperlicher Bedürfnisse« verknüpft wird. Vgl. auch Bulang 2013, 264: »Unter der Anleitung seines neuen humanistischen Lehrers nun vollzieht der Zögling die totale Abkehr vom Schmutz und vom Fäkalischen […], alle Koordinaten seiner früheren Ausbildung werden Schritt für Schritt ins Gegenteil verkehrt: Er steht um vier Uhr auf, rekapituliert bereits bei der gründlichen Morgentoilette den Stoff des Vortags, Leibesübungen und Studien wechseln einander ab, gegessen und getrunken wird in Maßen.«

618 Elias 1976, 317: »Gerade dies ist charakteristisch für die Veränderung des psychischen Apparats im Zuge der Zivilisation, daß die differenziertere und stabilere Regelung des Verhaltens dem einzelnen Menschen von klein auf mehr und mehr als ein Automatismus angezüchtet wird, als

In der *Geschichtklitterung* geht mit der Schilderung dieses Zivilisierungsprozesses ein bewährtes moralsatirisches Programm einher. Zunächst wird, wie in den zeitgenössischen grobianischen Tischzuchten, durch eine drastische Darstellung der verkommenen Welt und der verfallenen Sitten ein Negativbeispiel etabliert, um diesen Zustand anschließend textintern zu überwinden. Die Wandlung des Protagonisten und des Texts wird zu einem integralen Teil der moralsatirischen Didaxe der *Geschichtklitterung*, die den performativen Mitvollzug dieser zivilisatorischen Entwicklung durch seine Leserinnen und Leser erwartet, die mit allerlei Versprechen in den Text gelockt wurden.[619]

Wer während der Lektüre den am Protagonisten dargestellten Zivilisierungsprozess nicht mitvollzieht, wird zum Schluss hin symbolisch aus dem Text verwiesen:[620]

> Hierein komm kein Heuchler/ Windhals/ vnnd NollBruder/
> Kein Bruder Rollus von Bruchfartzius/
> Kein Lollhaf/ Wirdſack/ Holprot/ Teufellsfuter/
> Bei leib kein Schafsgro Katzenwollen Luder /
> Kein Balckgeplånnter Splitderartzius/
> Kein Wachtelpfeifſſtirn vnd Arsfeigwarzius (Gkl 1590, 547–548)

Selbstzwang, dessen er sich nicht erwehren kann, selbst wenn er es in seinem Bewusstsein will.« Die Zivilisationstheorie von Elias bildet auch den Hintergrund für die Rekonstruktion von »Fischarts Konzeption des Grobianismus« durch Seitz 1974, 233, wobei dieser einen Gegensatz zum »protestantisch-puritanischen Geist« des 16. Jahrhunderts feststellt: »Es fehlt bei ihm die konsequente Mahnung zur Mäßigkeit, zum Verzicht auf Lust, so sehr er andererseits gerade die bürgerlichen Affektstandards repräsentiert« (Seitz 1974, 233). In dieser Deutung wäre der »Fischartsche Grobianismus […] dann zugleich schon ein Ersatz für eine schwindende Freiheit, literarischer Ersatz für den Zwang zur Verdrängung von Affekten.«

619 So lädt die zweite Vorrede die Leserschaft als »Schulerkindlein« ein, ins Buch einzutreten wie in ein Wirtshaus – »Euch iſt der Schilt außgehenckt/ kehrt hie ein/ hie wůrd gut Wein geſchenckt: was laſſet jr lang den Hipenbuben vergebens ſchreien?« –, um ihnen das Hirn zu »erſtåubern« (Gkl 1590, 24). Doch der moralsatirische Topos der gezuckerten Medizin in der ersten Vorrede macht deutlich, dass das lustvolle Lesen nur Mittel zum Zweck ist: Letztlich geht es darum, durch »Comediſche art der leut ſcham vnnd zucht/ (wo anders noch einige im hinderſten ſpulwinckel bey jnen verborgen) zuerwecken« (Gkl 1590, 4).

620 Bereits Stolz 2008, 439 fällt auf, dass Willigmut respektive Thélème von niemandem mehr betreten werden darf: »Auffällig sind trotz dieser rigorosen Offenheit die Ausschlußkriterien für einen Zugang zur Abtei, die bei Fischart gegenüber Rabelais' Vorlage zu umfangreichen Katalogen angeschwollen sind. […] Die sich bei Fischart ins Endlose erstreckende, ins Zotenhaft-schimpfwortartige ausufernde Liste läßt die Frage aufkommen, wer denn eigentlich noch Zutritt zu der Abtei habe.«

Eben jene zwielichtigen Figuren, die in der Vorrede in den Text eingeladen werden, dürfen *Thélème* gemäß diesem Spruch, der sich über der Eingangspforte des Klosters befindet, nicht betreten.[621] Sie haben die geforderte Veränderung nicht mitvollzogen. Das wilde Treiben im ersten Teil der *Geschichtklitterung* erweist sich als vorübergehender Karnevalsspuk, der in letzter Konsequenz doch die gesellschaftliche Ordnung affirmiert.

Zielt die *Geschichtklitterung* also darauf ab, jene protestantischen Sittenvorstellungen zu propagieren, denen sich der Autor Johann Fischart in seinen anderen Texten verpflichtet sah? Hat Michail Bachtin einen Punkt, wenn er Johann Fischart als einen engstirnigen Moralisten bezeichnet und die *Geschichtklitterung* als weitgehende Rücknahme der Lachkultur und als Regress in ein rigides Denken charakterisiert?[622] Während in Rabelais' Romanen, wie Bachtin argumentiert, im Materialismus ein ebenso subversives wie utopisches Potenzial aufscheint, scheint die implizierte Bewertung dieser Konstellation in der *Geschichtklitterung* eine dezidiert andere zu sein. Obwohl die Gegensinnigkeit des Komischen weiterhin ein subversives Potenzial in sich trägt, erfahren die körperlich-materielle Welt und die Dominanz unkontrollierter Triebregungen hier zum Ende hin eine negative Bewertung.[623] Damit fügt sich die *Geschichtklitterung* am Ende erstaunlich reibungslos in

621 Unter den Figuren, die mit teils drastischen Bezeichnungen genannt und denen der Einlass verweigert wird, finden sich Trinker, Kranke, Schwätzer, Betrüger und weitere Figuren. Konkret tauchen etwa die ›judasjagigen Retscher‹ als ›Fürstenretscher‹, die ›schlampampischen Schlucker‹ als ›Großbeinknochenschlucker‹ wieder im Text auf. Schlagend ist hierbei überdies die (einmalige) Wiederaufnahme von Wortketten (Kellner 2008, 177), was auf die Vorreden verweist und die »Abwehr von unerwünschten Eindringlingen« (Kellner 2008, 177) im Vergleich zu Rabelais verschärft. Zugleich wird in der Konzeption von Thélème die zentrale Idee der Freiheit aus der protestantischen Perspektive Fischarts stark zurückgenommen: »Die Akzente verschieben sich vom *liberum arbitrium* auf das *servum arbitrium*.« (Kellner 2008, 177).

622 Bachtin 1987, 114–115: »Fischart ist Protestant und Moralist; sein literarisches Werk steht dem ›Grobianismus‹ nahe. [...] Der positive Charakter des Motivs wird hier einer negativen Absicht untergeordnet, dem satirischen Spott und der moralischen Verurteilung. Die Satire nimmt den Standpunkt des Bürgers und Protestanten ein und richtet sich gegen den Feudaladel (die Junker), der in Untätigkeit, Völlerei, Trunksucht und Laster versunken ist. Dieser grobianische Standpunkt lag, beeinflusst durch Scheidt, der *Gargantua*-Übersetzung Fischarts zumindest teilweise zugrunde.«

623 So wird bereits im *Erst Capitel* die Sinnlosigkeit erwiesen, sich auf eine edle und reine genealogische Abstammung zu berufen: Eine solche Abstammung ist ein Phantasma, da sich der menschliche Sexualtrieb auch durch das Konzept der Ehe nicht einschränken lässt: In jeder Generation werden unzählige uneheliche Kinder gezeugt; »Pansexualität [...] als historisches Prinzip« (Haug 1994, 167). Zu diesem Zweck verweist der Erzähler auf eine große Zahl von Anekdoten und zitiert aus über dreißig sogenannten ›Geuchliedern‹, die allesamt von außerehelichen erotischen Beziehungen berichten (dazu Trösch 2022a). Diese ›Bastardisierung‹ der Gesellschaft, die sich anscheinend direkt aus der *conditio humana* ergibt, hat in einer ständischen Gesellschaft, in der sich die Position des einzelnen Individuums in der Gesellschaft durch seine Abstammung begründet, die

den Kontext anderer volkssprachiger Texte des 16. Jahrhunderts ein. Der zweite Teil der *Geschichtklitterung* erweist sich, so könnte man enttäuscht feststellen, sowohl in seiner ideologischen Zielsetzung als auch in Art der literarischen Darbietung als recht konventionell.

An dieser Stelle bietet es sich jedoch an, weiter an der Unterscheidung zwischen dem empirischen Autor Johann Fischart und die Übersetzerinstanz Huldrich Elloposcleros, festzuhalten, denn es scheint problematisch, die aus anderen Quellen hergeleiteten, mutmaßlichen politisch-moralischen Überzeugungen Fischarts zum zentralen Schlüssel für die Deutung des Texts zu machen. Orientiert man sich stattdessen auch an dieser Stelle an der Übersetzerpersona Huldrich Elloposcleros, die von sich behauptet, den ganzen Text übersetzt zu haben, so wird die Konstellation komplexer, insofern sich Elloposcleros als literarische Figur selbst an der inkriminierten Schreib- und Lebenspraxis beteiligt, die zum Ende verurteilt wird. Diese Konstellation entspricht dann nicht mehr jener der strafenden Moralsatire, die andere für ihre Lebensweise kritisiert und sich selbst davon ausnimmt. Vielmehr führt die Konstellation zu einer weitgehenden Selbstimplikation der Übersetzerinstanz, die auch selbst nur eine groteske Gestalt in der misslungenen Welt darstellt und ihrerseits kritikwürdig ist, womit sie ihre moralische Superposition verliert.

Denn die Prosatextur des ersten Teils, die entscheidend durch die Verfahren des wilden Übersetzens geprägt ist, ist alles andere als konventionell. Erst dieser experimentelle Umgang mit der Sprache macht die *Geschichtklitterung* zu einem einzigartigen literarischen Text, der sich von allen anderen Werken des 16. Jahrhunderts abhebt. Dabei ist die »exzessive materiale Zirkulation«,[624] die auf der Inhaltsebene inszeniert wird, eng mit der außergewöhnlichen Form des Texts verknüpft. Die widerständige Eigengesetzlichkeit der Sprache, die durch die Verfahren des wilden Übersetzens in den Vordergrund gerückt wurde und sich einer Regulierung durch normative Vorschriften entzieht, entspricht exakt den unkontrollierbaren Regungen der Riesenleiber. Diese Verselbstständigung der Sprache erreicht ihren Höhepunkt in der *Trunken Litanei* und wird darin durch einen erstaunten Ausruf explizit zum Ausdruck gebracht, der auf eine besonders dichte, mehrsprachige und durch wilde Übersetzungsoperationen gekennzeichnete Passage folgt.

Konsequenz, dass das zentrale gesellschaftliche Ordnungssystem seine Legitimität verliert. Das subversive Potenzial dieser Argumentation wird allerdings nicht konsequent zu Ende geführt: Indem der Erzähler scherzhaft behauptet, er stamme selbst von einem König ab, denn niemand wolle so sehr König und reich sein wie er, erklärt er sich zwar selbst zum ›Bastard‹ (Gkl 1590, 49), affirmiert aber die hierarchische Ordnung von Herrscher und Untertan. Die moralische Beurteilung dieses Zustands der Gesellschaft und der Verhaltensmuster, die sich aus der menschlichen Körperlichkeit ergeben, bleibt in dieser Beschreibung durchwegs negativ konnotiert.

624 R. Simon 2020, 49.

> Sihe Emte kikeronis/ Illuſeras heri inter ſcyphos. Ja ja Tityre du plazars/ reck den ſchwantz ſub tegmine Kůſchwantz. Ille ego qui quondam, Kannen Vinumq́; cano Botz guckauch/ jeder ſeh zu ſeim Seckel/ die Sprach will ſich ändern. (Gkl 1590, 190)

In dieser centoartigen Collage von Cicero- und Vergil-Zitaten, die durch homophone Ersetzungen in eine makkaronische, deutsch-lateinische Mischsprache transformiert werden,[625] spielen zufällige Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Wörtern und damit die Eigengesetzlichkeit der Sprache die Hauptrolle. Inszeniert wird eine Sprache, die sich verselbstständigt hat, und die damit außerhalb der Verfügungskraft des menschlichen Gestaltungswillens steht.[626] Mit Blick auf die in der zweiten Vorrede entworfene pantagruelische Poetik, die das Schreiben aufs Engste mit dem Weinkonsum verknüpft, kann man die Passage als gezielt inszenierten Sprachrausch charakterisieren, der dem Zustand allgemeiner Trunkenheit entspricht, die in diesem Kapitel beschrieben wird.[627]

Zwischen den Verfahren des wilden Übersetzens, die in diesen Passagen gezielt und großflächig zum Einsatz kommen, und dem Inhalt besteht ein Verhältnis der gegenseitigen Entsprechung, das man als eine Variante des rhetorischen Prinzips des *aptum* beschreiben kann, wenngleich unter negativem Vorzeichen. Es sei daran erinnert, dass die Erzählinstanz genau jene Verfahren des wilden Übersetzens, die in diesen Abschnitten der *Geschichtklitterung* so intensiv eingesetzt werden, in den Ausführungen über die Blasons polemisch als fehlgeleitet abgelehnt hat.[628] Der performative Widerspruch zwischen der normativen Bewertung dieser wortspielerischen Techniken und ihrer ständigen Verwendung im Text kann aufgelöst

625 Zu dieser Stelle als Parodie eines Centos, vgl. Trösch 2022a, mit ausführlichem Nachweis der Zitate und der Transformationen. Neben Cic. *Epist.* 7.22 zitiert der Text die Anfänge von Vergils *Eclogen* und der *Aeneis*; wobei das obszöne »reck den ſchwanz« auf lat. *recubans* zurückgeht.
626 Rathmann 1991 zitiert diese Stelle im Titel seiner Studie, die sich mit der Frage der Autonomie von Sprache und Dichtung in der Vormoderne beschäftigt; eine Auseinandersetzung mit der Stelle in ihrem Kontext findet jedoch – soweit ich dies sehe – in seiner Studie nicht statt; die Formulierung taucht im ganzen Text nur noch einmal als Überschrift für den abschließenden Fischart-Teil (Rathmann 1991, 103) auf. Rusterholz 2008, 264 sieht an dieser Stelle »die äußerste Grenze der Problematisierung des Sinns im Sprachspiel erreicht«.
627 Ein Beispiel dieser Verknüpfung von Inhalt und Schreibstrategie findet sich in der literarischen Umsetzung der ›Bastardisierung‹ der Gesellschaft, die im *Erst Capitel* geschildert wird. Bedeutet Genealogie die Abstammung »nach direchter gerader lini« (Gkl 1590, 40), so wird die Umwegigkeit des Seitensprungs durch die permanenten Digressionen des Kapitels umgesetzt, das zum eigentlichen Punkt – der Genealogie des Riesen – nicht kommen mag. Zugleich findet die ›Bastardisierung‹ auch auf der Ebene des einzelnen Worts statt, das ebenfalls einer hybriden Vermischung aus unterschiedlichen Einflüssen unterliegt: Es findet sich im Kapitel eine Liste von Geschlechternamen und deren behaupteter Abstammung, die aber in grotesker Weise verfremdet ist.
628 Siehe S. 231.

werden: Diese Verfahren werden eingesetzt, gerade *weil* sie falsch sind. Als falsche eignen sie sich besonders gut dazu, die falsche Welt noch falscher darzustellen. Das wilde Übersetzen, das komplexe narrative und argumentative Syntagmen in ihre Einzelteile zerlegt und dabei die Sinnbezüge explodieren lässt, erlaubt es, die kopfstehende Welt in ihrer Trunkenheit, ihrer Körperlichkeit, ihren Verstrickungen in die Materialität zu inszenieren.[629] Allerdings stellt sich hier die Frage, warum die *Geschichtklitterung* über so viele Seiten bei dieser Schreibstrategie verharrt; viel länger, als dass dies nötig wäre, um in den ersten Kapiteln eine Negativfolie zu entwickeln, die dann korrigiert werden kann. Der Text kostet augenscheinlich etwas aus, was er sich selbst eigentlich verbietet. Man kann, wie Kellner, mit gutem Grund zum Schluss kommen, dass die »Feier des Animalischen, des Somatischen und Sinnlichen [...] eine Dynamik« entfalte, »die den Rahmen moralischer Nutzanwendung im Sinne einer Didaxe *ex negativo* und einer Satire, bei der es um das bloße Verlachen geht, immer wieder« sprenge, sodass aus der Verwirrtheit dieser Welt kein Weg mehr herausführe.[630]

Der enge Zusammenhang zwischen dem dargestellten Inhalt und seiner sprachlichen Darstellung wird in der *Geschichtklitterung* explizit thematisiert. Wenn es in der ersten Vorrede der *Geschichtklitterung* heißt, der Text gebe »ain verwirretes vngeſtaltes Muster der heut verwirrten vngeſtalten Welt« (Gsch 1575,)(3r), so steht dahinter zunächst die klassische moralsatirische Spiegelmetapher,[631] der zufolge die

629 Auch für dieses Vorgehen gibt es eine Entsprechung in anderen Werken der zeitgenössischen grobianischen Erzählliteratur, die von der Vorstellung lebte, dass sich grobianische Figuren in ihrer charakteristischen Redeweise durch eine unangemessene Sprachverwendung auszeichnen, vgl. Fürbeth 1996, 1193: »Verfehlen des Anstands wird hier signifiziert durch unangemessene Sprachverwendung, die sich als Verstoß gegen einen bestehenden Sprachgebrauch *(consuetudo)* darstellt. Dies geschieht etwa durch Profanierung von Sakralsprache, durch den immer fehlschlagenden Versuch, sich in der lateinischen Gelehrtensprache auszudrücken, was zu einer komischen Sprachmischung mit einer Häufung von Barbarismen und Solözismen führt, oder schließlich durch die gehäufte Verwendung von sexuell-obszönem oder skatologischem Vokabular.« Fischarts *Geschichtklitterung* radikalisiert diese Idee, indem die »grobianische Sprachhaltung« (Fürbeth 1996, 1193) von der Figurenrede auf die Ebene der Erzählstimme übertragen und damit auf den ganzen Text ausgedehnt wird.

630 Kellner 2020, 107. Rusterholz 2008, 254 stellt bereits mit Blick auf den Prolog die Konsequenz von Fischarts plakativem Moralismus infrage: »Aber natürlich ist das auch nicht ganz so einfach wie in den Tischzuchten, das merken wir, sobald wir weiter lesen. Denn es ist ganz unverkennbar, dass Fischart die größte Freude an seinen ›spigelweißlichen‹ Beispielen des Lasters hat, vielleicht weit größere Freude als an der zu erweckenden Tugend. Es ist ganz unverkennbar, dass die unzüchtige Schreibart nicht nur einen didaktischen, sondern darüber hinaus, durch das lustvolle Lachen, das sie erzeugt, einen therapeutisch-psychologischen Wert gewinnt.«

631 Zur Verwendung der Spiegelmetaphorik der Satire in der ersten Vorrede vor dem Hintergrund der vorliegenden Passage, vgl. Hess 1971, 233; Rusterholz 2008, 254; Bulang 2011a, 477.

moralisch fragwürdigen Schilderungen im Text das Publikum dazu bringen sollen, sich in den Handlungen der literarischen Figuren wiederzuerkennen und dabei auf die eigenen moralischen Defizite gestoßen zu werden. Diese literarisch vermittelte Selbsterkenntnis ist, so die Hoffnung, die auch Elloposcleros in seiner Vorrede zum Ausdruck bringt, der Ausgangspunkt für eine moralische Umkehr.[632] Die Spiegelmetapher verleitet dazu, die beiden Glieder der Formulierung als Parallelismus zu lesen: Das Muster (oder Abbild), das die *Geschichtklitterung* von der Welt gibt, ist genauso verwirrt und ungestalt wie die Welt selbst. Doch im Genitiv steckt eine Potenzierung: Auch wenn die Welt selbst schon völlig Kopf steht, so ist das Muster davon selbst ebenfalls verwirrt und ungestalt. Zur grotesken Darstellung der Welt gehört in der *Geschichtklitterung* nicht nur der bisweilen anrüchige fantastische Erzählstoff um die beiden Riesen Gargantua und Grandgoschier, sondern auch die Weise, wie der Erzählstoff dargeboten wird: Ungestalt und verwirrt beschreibt also die Destruktion der einfachen narrativen Gestalt durch die groteske und unförmige Textualität der Eingangskapitel der *Geschichtklitterung*, die das Produkt der Verfahren des wilden Übersetzens ist. Auch die Sprache als Medium der Darstellung ist in der *Geschichtklitterung* von der Verwirrung nicht ausgenommen.[633]

Die *Geschichtklitterung* ist ein Text, der permanent über sich und seine literarische Verfasstheit nachdenkt. Es stellt sich daher abschließend die Frage, wo innerhalb dieser grundlegenden Dichotomie die poetische Produktivität und ganz besonders die literarische Produktion von Huldrich Elloposcleros selbst verortet wird: Auf der Seite einer zivilisierten und gebildeten Kultur, in der die unmittelbaren Triebregungen gebändigt sind, oder doch innerhalb der körpergebundenen Zirkulation? Es spricht einiges für die Annahme, das Poetische auf der Seite der basalen Körperfunktionen zu verorten, ja das Dichten direkt neben Essen, Trinken, Zeugen und Ausscheiden zu stellen.

Nach der Einnahme des Purgatz kommt die poetische Produktivität der Figuren auf der Handlungsebene vollständig zum Erliegen. Die Selbstdisziplinierung durch die Erziehungsmaßnahmen hat zum Resultat, dass es nicht nur für den exzessiven

632 In der Fortsetzung heißt es ausdrücklich, es gehe darum, die Welt – konkret aber das Publikum – von »jrer verwirrten vngeſtalt vnd vngeſalter verwirrung abzufüren vnd abzuvexieren«, indem die Leser:innen durch das negative Vorbild beschämt werden (Gsch 1575,)(3r). Die Deutung des Satzes von Mühlemann 1972, 21, der den Satz im Kontext der kulturellen Einbürgerung des französischen Stoffes sieht und behauptet, es gehe Fischart »um ein Abbild unerfreulicher Verhältnisse in seiner Zeit und seinem Land«, greift allerdings zu kurz,

633 In der *Geschichtklitterung* ist die babylonische Verwirrung der Sprachen Teil des negativen Zustands der Welt, was sich am Auftauchen der »Waffelarten vnnd Waffarten/ Babeler vnd Babelarten« (Gkl 1975 A1v) unter den in der zweiten Vorrede« angesprochenen Figuren zeigt.

furor poeticus, sondern für jede Form selbstzweckhafter poetischer Tätigkeit, die keinen direkten gesellschaftlichen Nutzen hat, kein Platz mehr besteht. Darunter fällt, in bemerkenswerter Konsequenz, ausdrücklich auch die literarische Tätigkeit von Elloposcleros respektive Fischart selbst.

Der eigenständigen literarischen Produktion – ob auf Latein oder in den Volkssprachen – wird im Erziehungsprogramm von Kundlob/Ponocrates eine marginale Rolle zugewiesen. Sowohl das literarische Schreiben als auch das Übersetzen werden symbolisch außerhalb der gelehrten Sphäre dieses Bildungsprogramms verortet. In diesem Erziehungsregime gibt es nur einen einzigen studienfreien Sonntag im Monat, an dem Gargantua mit seinem Erzieher aufs Land fährt, um in der Natur all jenen Vergnügungen nachzugehen, die dem jungen Riesen sonst versagt sind: trinken, spielen, singen, tanzen etc. Nur an diesem einen Tag, der ausdrücklich »ohn Bůcher vvnd Lectur hinging« (Gkl 1590, 375), ist es Gargantua gestattet, selbst literarisch produktiv zu werden. Nur dann aber verfertigten die beiden

> kurtze luſtige Epigrammata zu Latin/ vnnd vberſetzten ſie darnach inn Rondeo vnd Ballade geſtalt auff Frantzǒſiſch oder Teutſch/ Reimeten vmb die wett/ dichteten Lieder/ auff allerley melodei/ erfunden newe bůnd/ newe dåntz/ newe ſprůng/ newe Paſſa repaſſa/ newe hoppeltåntz/ machten newe Wiſſartiſche Reimen von gemengten trey hůpffen vnd zwen ſchritten. (Gkl 1590, 375)

Damit wird die poetische Produktion der verkopften Buchgelehrsamkeit entgegengesetzt und in die Nähe leiblicher Vergnügungen gerückt, die im neuen Leben des Gargantua nichts mehr zu suchen haben. Insbesondere ist es auffällig, dass nicht nur das Dichten und das Übersetzen in einem Zug genannt werden, sondern dass diese Formen der literarischen Produktion sogleich auch auf das Engste mit anderen geselligen Amüsements wie dem Singen und dem Tanzen verknüpft werden. Implizit wird damit erneut die Körperlichkeit des Dichtens und Übersetzens betont. Dies gilt auch für den selbstreferenziellen Verweis auf die »newe Wiſſartiſche Reimen«, deren wildes Versmaß in Form von Tanzschritten angegeben wird. Unter seinem leicht zu durchschauenden Pseudonym ›Wisart‹ – das er bereits im *Ander Capitel* zur Charakterisierung der abgedruckten hexametrischen Gedichte wie der »Wiſartiſche[n] Sechshupfig [...] Wǒrterdåntzelung/ vnd Silbenſtelzung« (Gkl 1590, 68) verwendete – stellt Elloposcleros damit seine eigene poetische Produktion ausdrücklich in den Kontext einer vergnüglichen Beschäftigung. Und auch der Weinkonsum, der bereits in den Vorreden aufs Engste mit der poetischen Produktion verknüpft wurde und der zu deren pantagruelischer Poetik gehört, lebt an diesem einen Tag noch einmal auf. Doch selbst hier orientiert sich das Dichten an etablierten lyrischen Formen, die strikte Vorgaben mit sich bringen: Epigramm, Rondo, Ballade, Lied. Die poetische Produktion wird durch die Formvorgaben einer strikten Regulierung unterworfen. Bei diesen literarischen und übersetzerischen Tätig-

keiten handelt es sich genau wie bei den Spielen und den anderen Vergnügungen des Tages um eine zeitlich beschränkte Regression in die alten Verhaltensmuster der Kindheit, die innerhalb des strikten Erziehungsregimes eine absolute Ausnahme darstellt.

Noch deutlicher zeigt sich die enge konzeptuelle Verknüpfung zwischen den basalen Körperfunktionen und der poetischen Produktion beim sogenannten ›Arswisch‹ *(torchecul).*[634] Diese Episode aus der frühen Kindheit Gargantuas beschreibt das experimentelle Vorgehen des Riesenkindes, das diverse Materialien erprobt, um sich den Hintern zu wischen. Das entscheidende Kriterium bei der Bewertung ist dabei der Lustgewinn, den ihm das Abwischen seines Hintern mit unterschiedlichen Gegenständen bereitet. Diesem Vorgang kommt eine erotische Komponente zu, wenn Gargantua etwa ausführt, er habe das Wischen mit den »Naſenfutern vnd Mundſchleiern« der Frauen aus Samt und Taft für »mächtig gut befunden«, weil sie ihm »von unden auff ein unſeglichen kitzeligen Luſt« gäben (Gkl 1590, 261). Er befindet schließlich den Hals eines »Gånßlin« (Gkl 1590, 266) für den besten Arschwisch, weil ihm dessen Flaum den größten Lustgewinn zu bereiten vermag.[635] Seine Ausführungen bezüglich der Vorzüge unterschiedlicher Materialien, die ihm Grandgoschier im Gespräch entlockt, indem er ihm große Mengen guten Weins verspricht, unterstreicht Gargantua mit eigenen »Reimen«, was beim Vater bereits nach den ersten zwei Versen Begeisterung auslöst:

> Was? ſagt Grandbuchier/ mein kleins Hodenmånlin/ ich glaub du haſt inn die Kannen geguckt? oder der Flaſchen getretten auff den Riemen/ dz du ſchon anfangſt zu reimen? Ja bei Golle/ antwort Gargantua/ mein Kanniger Koniger Kônig/ ich reim vns das vnnd noch viel mehr/ vnd vnter dem reimen raum ich die Kann offt ſehr/ vnd rhům als dann des Bachi ehr/ wann wir [lies: mir, J. T.] am gaum klebt der Ram von Traubenbőr. (Gkl 1590, 264).

Grandgoschier führt die poetische Inspiration, die seinen Sohn zum Dichten bewegte, auf den Weinkonsum zurück, was das frühreife Riesenkind in einer weiteren Probe seines Könnens ausdrücklich bestätigt, die mit Alliterationen, Assonan-

634 Ausgangspunkt ist eine groteske Parodie der Reinlichkeitserziehung, denn am Anfang der Sequenz steht die Frage des Vaters, ob sein »Liebſtes Kind auch ſauber vnd rein« gehalten werde, worauf Gargantua versichert, »das im gantzen Land kein ſauberer Bůblin zu finden/ als ich/ wie ich eingeneſtelt hie ſtehe« (Gkl 1590, 261), um dann sein genaues Vorgehen beim ›Arswisch‹ zu erläutern.

635 Man könnte dies ohne Weiteres als eine anale Befriedigungskonstellation beschreiben, denn Gargantua spricht ausdrücklich von der »wunderliche[n] ergetzlichkeit«, die man empfindet, wenn man sich »den Kopff [des Gäßleins] zwiſchen die Bein ſteck/ es dreimal vmbtreh«; und zwar »wegen der ſenffte der Pflaumfederen/ vnnd auch der wol temperirten Hitz/ die der Vogel in ihm hat« (Gkl 1590, 266–267).

zen und Reimen überladen ist.[636] In diesen poetischen Eskapaden stellt Gargantua unter gezielter Vernachlässigung der Bedeutungsdimension die Materialität der deutschen Sprache ins Zentrum seiner literarischen Tätigkeit – etwa in der Formulierung »Kanniger Koniger Ko̊nig«, wo an die Stelle einer inhaltlichen Aussage die permutierende Wiederholung des Buchstabenmaterials tritt. Doch mindestens genauso sehr wie aus dem Weinkonsum scheint sich die poetische Inspiration des »Hodenmånlin« (Gkl 1590, 264) aus dem Prozess des Ausscheidens und Abwischens und der damit einhergehenden Befriedigung zu speisen. Dass die ersten poetischen Versuche des kleinen Gargantuas ausgerechnet im Kontext der Auseinandersetzung mit seinen Ausscheidungsprozessen stattfinden, ist keine zufällige Korrelation, sondern wird in der *Geschichtklitterung* durch mehrere Umstände als zwingende Verknüpfung dargestellt: Seine Darmfunktion ist sowohl Anlass als auch Gegenstand von Gargantuas Reimen, deren grotesker Witz sich aus der Spannung zwischen der hochartifiziellen Form und dem obszönen Inhalt ergibt. In der Folge setzt Gargantua in seiner Fäkalpoesie noch einen drauf: Er reimt zum Sound der »hinder Poſaun«[637] seiner »Magd«,[638] die angeblich »Hummelen im geſåß« hat, Wörter so aufeinander, dass die Magd »zu jedem ock vnd tritt und trott ein Fůrtzlein« beisteuert (Gkl 1590, 264). Es folgt ein zweispaltiges Gedicht, das diverse, zumeist zweisilbige Wörter und Ausdrücke auf *-ock* und *-och* miteinander reimt. Die Reimsilben stellen eine Klangimitation der Furzgeräusche dar, ihre hohe Kadenz zeigt den dichten Rhythmus der Flatulenzen an. Die wesentlichen poetischen Aspekte dieser dichterischen Einlage ergeben sich aus den Eigenheiten der menschlichen Körperzirkulation und den mit ihnen verbundenen Geräuschen.[639] Für Gargantua steht das Furzen am Ursprung der Poesie.

Wie konsequent diese Verknüpfung von Dichtung und Körperfunktion auf der symbolischen Ebene vollzogen wird, zeigt sich an der sprachübergreifenden Gleichsetzung der lateinischen *ars* mit dem deutschen *Ars*,[640] die sich durch das

---

636 Unter den alliterierenden Assonanzen findet sich neben der Anrede »Kanniger Koniger Ko̊nig« auch die Kette »reim«, »raum«, »rühm«, »Ram«; neben den vier Endreimen auf *ehr* (»mehr«, ſehr«, »ehr«, ›Traubenbeer‹) gibt es den Binnenreim von »raum« mit »gaum« (respektive die mehrsilbige Assonanz von »raum ich die Kann« mit »gaum klebt der Ram«).

637 Die ›Posaune‹ respektive ›Trompete‹ wird bereits über das Figurengedicht *(Glucktrara)* im *Ander Capitel* direkt mit der poetischen Produktion verknüpft und steht dort im Kontext des Weinkonsums, vgl. Kammerer 2019a, 361–365.

638 Gemeint ist damit die »Warterin« und »Schuhjungfråwliche Leibsgwardi« (Gkl 1590, 261), also das Kindermädchen Gargantuas, die in der Szene ebenfalls anwesend ist.

639 Bei Rabelais hingegen präsentiert *Gargantua* zwar ebenfalls einen »retraict aus fianteurs« (Garg 1573, 40). Allerdings fehlt diesem die onomatopoetische Dimension, denn er reimt sich auf *-art* und *-ous*, während die Parallelisierung der Flatulenzen der Magd gänzlich fehlt.

640 Bei ›Ars‹ handelt es sich um die fnhd. Form von nhd. ›Arsch‹, vgl. FWB s. v. ars, 1.

ganze Kapitel zieht.[641] Mithilfe dieser wilden Übersetzungsoperation, die im französischen Text kein Äquivalent kennt, wird die Kunst – und besonders die Dichtkunst *(ars poetica)* – mit dem menschlichen Hinterteil gleichgesetzt. Die symbolische Degradierung der lateinisch-humanistischen Hochkultur auf die niedere volkssprachliche Körperlichkeit, die dem etablierten Muster der menippeischen *reductio ad materiam* entspricht, ist zugleich wiederum Ausdruck einer Konzeption von poetischer Produktivität, die diese nicht als geistigen Ausdruck, sondern als Funktion einer materiellen, körperlichen Zirkulation auffasst.

Wie eng in der *Geschichtklitterung* poetische Prozesse wie das wilde Übersetzen – ob im Vers oder in der Prosa – auf unterschiedliche Funktionen des Körpers und seiner Produkte (Essen und Trinken, Verdauen, Ausscheiden, Verrotten) zurückgeführt werden, zeigt sich auch einer programmatischen Stelle in der zweiten Vorrede der *Geschichtklitterung*. Die Passage, die ohne Entsprechung bei François Rabelais ist, beruft sich auf einen fiktionalen ›Gwido de Monticella‹[642] und führt aus:

> will ich ſie laſſen die bodenloß Gottin Potinam walten/ ſintemal Poeten von Potus, Potae, il boit, und Pott kommet. (Gkl 1590, 36)

Damit wird die Bezeichnung ›Poet‹ respektive *poeta* in einer spekulativen Etymologie auf das Trinken (und das Ausscheiden) zurückgeführt, wobei wiederum eine ganze Kette von wilden Übersetzungsoperationen diesen Transformationen zugrunde liegt: Vereint werden das lateinische Adjektiv *potus* (›betrunken‹) resp. das Substantiv *potus* (›Trank‹), das französische Verb *boire* (›trinken‹) und das deutschsprachige Wort ›Pott‹, das sowohl ein Trinkgefäß als auch einen Nachttopf bezeichnen kann. Mit Blick auf die Entschlossenheit, mit der die Gleichsetzung von literarischen Prozessen und Körperfunktionen in der *Geschichtklitterung* vorgenommen wird, darf man schließen, dass es sich dabei nicht nur um eine grobianische Parodie handelt, sondern dass sich darin vielmehr eine fundamentale poetologische Überzeugung zeigt: Die Annahme, dass die Transformation von Materie durch den Körper strukturell aufs Engste mit der Transformation von Sprache durch den Verfasser eines Texts verknüpft ist und dass der sprachliche Transformationsprozess, der mit Signifikanten und Signifikaten gleichermaßen operiert

---

641 Prononciert verweist Kaminski 2019, 222 auf die »Ungeschiedenheit von *ars* und *Ars*«, insofern in der *Geschichtklitterung* »das als Arswisch verworfene Papier zum materialen Träger von *Ars-ars*, von Ars-Dichtung wird.«

642 Seelbach 2000b, 353: »möglicherweise gibt Fischart […] einem tatsächlich existierenden Büchertitel einen erfundenen Verfasser«.

und im wilden Übersetzen zum Ausdruck kommt, das zentrale Modell literarischer Produktivität in der *Geschichtklitterung* darstellt.

Die Ausführungen zu Johann Fischarts *Geschichtklitterung* abschließend, halte ich fest: Das wilde Übersetzen ist, im Zusammenspiel mit anderen literarischen Verfahren, für die Entstehung und die charakteristische Textualität der *Geschichtklitterung* äußerst prägend. Dies zeigt sich nicht nur daran, dass der Übersetzungsprozess und die dabei eingesetzten Verfahren im Text selbst einer ausführlichen Reflexion unterzogen werden, sondern dass darüber hinaus dem Einsatz dieser Verfahren innerhalb des Textgefüges eine konkrete Funktion zukommt: Als in vollen Zügen ausgekostete, ›falsche‹ Form der Textproduktion eignet sich das wilde Übersetzen gerade wegen der spielerischen Eigendynamiken der Sprache dazu, die in moralsatirischer Perspektive als ebenso ›falsch‹ bewertete materielle Lebenswelt der Riesen, die von den Eigendynamiken der Körperfunktionen bestimmt ist, adäquat darzustellen. Dass in der *Geschichtklitterung* jede Form von poetischer Produktion auf der Seite dieser Körperströme verortet wird, zeigt, dass zwischen der Faszinationskraft des wilden Übersetzens und seiner moralsatirischen Einhegung eine ausgeprägte Spannung herrscht, die an keiner Stelle aufgelöst wird.

III Arno Schmidt

1 Arno Schmidt und das wilde Übersetzen

Glaubt man Arno Schmidts Selbstbezeugungen, so spielte die Dimension des Klangs von Wörtern für ihn bereits beim Spracherwerb eine entscheidende Rolle. So schildert Schmidt, wie er als Kind mit den Zeichenträgern der Wörter experimentierte:

> ich erinnere mich, wie ich einmal, in Hamburg, allein in der Küche saß, und mir kopfschüttelnd das Wort ‹Teller› solange wiederholte, bis sich eine Art akustischer Selbst=Hypnose einstellte, der eine völlige Dissoziation zwischen Gegenstand und Buchstabengeperle voraufging (BA I/3, 547)[1]

Schmidt beschreibt die unmittelbare Erfahrung, wie sich die Verbindung zwischen den Lautfolgen der Wörter und ihrer Bedeutung verliert, wie sich sprachliche Zeichen auflösen und in ihre Einzelteile zerfallen, wenn man nur durch vielfache Repetition allzu lange beim Zeichenkörper verharrt. Diese Wahrnehmung einer radikalen Entfremdung von einem zutiefst vertrauten Wort entspricht exakt der Konstellation des entautomatisierenden langen Blicks auf den Zeichenkörper, den Aleida Assmann am Beispiel schriftlicher Konstellationen beschreibt.[2] Die aus ihrer semiotischen Bindung herausgelösten »Buchstabm« können dabei, wie Schmidt es beschreibt, »kurios=kreuzweghaft« (BA I/3, 547) in Konstellationen gebracht werden, die qua Homonymie neuartige Assoziationen ermöglichen; das heißt: Der fremd gewordene Zeichenkörper kann auch für Schmidt eine wilde Semiose nach sich ziehen. Diese ästhetische Erfahrung hat Schmidt zur Grundlage für die phonetisch-verfremdende Schreibweise gemacht, die in seiner Prosa seit *Kaff auch Mare Crisium* (1960) in unterschiedlichen Versionen immer dominanter eingesetzt wird.[3] Bei Schmidt kommt dem Erforschen und Auskosten der Wörter eine erotische Qualität zu, wobei dieses sprachliche Begehren seinen Lustgewinn ganz aus der Sinnlichkeit der Wörter und ihres Klangs bezieht. So unterstellt er den vier Brontë-Geschwistern eine »Selbstberauschung durch wohllautendste Akusmata« (BA II/2, 415), weil diese sich für ihre gemeinsam in Gedankenspielen entwickelten fiktiven

---

1 Die Werke Schmidts (mit Ausnahme von *Zettel's Traum*) werden zitiert nach der Bargfelder Ausgabe (Sigle BA) unter Angabe von Werkgruppe, Band und Seitenzahl, vgl. A. Schmidt 1986.

2 Vgl. Assmann 1988, 240–241.

3 Schmidt schildert diese Episode in seinen *Erläuternden Notizen zu Kaff auch Mare Crisium,* um damit sein Vorgehen zu erläutern. Zur Stelle, vgl. Drews 2014d, 249, der festhält, für Schmidt hätten sich bei diesem Erlebnis »die Lettern […] so freigesetzt, dass er dann ›selbst die Buchstabm derart kurios=kreuzweghaft‹ zusammengetrieben habe, das heißt also homophone oder homoiophone neue Wörter erfunden habe oder doch diese Möglichkeit in ›Kaff‹ versuchsweise suggerieren und realisieren wollte«.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-014

Welten Angria und Gondal diverse Fantasienamen und -wörter ausdachten. Gerade weil Schmidt dies als eine primitive Form von »Selbst=Hypnose durch prunkvolle Silbenakkorde« (BA III/1, 637) abwertet, drängt es sich auf, die zugrundeliegende sprachliche Begehrensstruktur als entscheidenden Antrieb für Schmidts eigenen kreativen Umgang mit Sprache zu werten.[4]

Die literarische Produktion Arno Schmidts ist entscheidend von der Auseinandersetzung mit der Materialität der Sprache und ihrer sinnlichen Qualität geprägt. Dass Schmidt sein Augenmerk nicht nur auf den Sinn der Wörter, sondern auch auf ihre Lautstruktur und ihr Schriftbild legte, ist nicht nur für die Spracharbeit in seiner eigenen literarischen Prosa wichtig, sondern prägt auch sein Handeln als Übersetzer. Die Aufwertung dieser ausdrucksseitigen Dimension des sprachlichen Zeichens hat zur Konsequenz, dass bei Schmidt das Übersetzen fremdsprachiger Texte und seine eigene literarische Textproduktion immer stärker konvergieren und in gewissen Konstellationen sogar in eins fallen.

Im Zentrum dieses Teils des Buchs steht Arno Schmidts Auseinandersetzung mit den kreativen Möglichkeiten des Übersetzens. Ausgangspunkt ist Schmidts Beschäftigung mit vermeintlichen Fehlern in literarischen Übersetzungen anderer Übersetzer:innen, die er in diversen Rezensionen, die in den 1950er-Jahren erschienen sind, harsch kritisiert und verspottet. Zugleich zeigt sich darin jedoch bereits eine ausgeprägte Faszination für die Eigendynamiken der Sprache und den Witz, den Übersetzungsfehler mit sich bringen. Dies wird dort evident, wo Schmidt Übersetzungsfehler zu satirischen Zwecken nachzuahmen suchte.

Eine Schlüsselsituation bezüglich der Entwicklung einer Poetik des wilden Übersetzens stellt Schmidts Auseinandersetzung mit *Finnegans Wake* von James Joyce dar. Diesen Text versuchte er um das Jahr 1960 zu übersetzen, was jedoch vordergründig scheiterte: Schmidt hat nur einen kleinen Bruchteil des Texts, ungefähr zwanzig Seiten, ins Deutsche übertragen. Allerdings zeichnen sich diese Übersetzungen durch eine besondere Sprachbehandlung aus, deren poetische Qualitäten auch Schmidt selbst erkannte, insofern er Exzerpte daraus in seine eigenen literarischen Texte einflocht.

Diese Entdeckung des literarischen Potenzials des wilden Übersetzens spielt, wie ich zeigen möchte, eine zentrale Rolle bei der Entstehung von *Zettel's Traum*. Das wilde Übersetzen wird zu einem literarischen Verfahren ausgebaut. Im Zentrum steht die These, dass sowohl *Zettel's Traum* als auch die Poe-Übersetzung, die Arno Schmidt zusammen mit Hans Wollschläger in den 1960er-Jahren für den Walter-

4 So M. Simon 2006, 51: »Der Spracherwerb geht bei Schmidt mit einem unterschwelligen erotischen Empfinden einher. Muttermund und Oralität tragen deutlich Zeichen von Sinnlichkeit.«

Verlag (Olten) anfertigte, als direkt aufeinander bezogene Komplemente derselben Beschäftigung mit dem Werk Edgar Allan Poes zu verstehen sind, wobei all jene Assoziationen und idiosynkratischen Reaktionen, die Schmidt in der regulären Übersetzung nicht unterzubringen vermochte, ihren Weg in *Zettel's Traum* gefunden haben und dessen Textgestalt entscheidend prägten. Diese Exzerpte werden nicht nur zitiert und neu im Text angeordnet, sondern komplexen Transformationsprozessen unterzogen. *Zettel's Traum* kann daher – neben vielem anderem – auch als eine wilde Übersetzung des in seine Einzelteile zerlegten Gesamtwerks von Edgar Allan Poe verstanden werden.

Aus dieser Skizze ergibt sich die Gliederung der folgenden Ausführungen, die chronologisch geordnet sind. Sie setzen an beim zunehmend kreativen Umgang mit Übersetzungsfehlern, die sich in Schmidts Rezensionen von Übersetzungen der Fünfzigerjahre finden (Kap. III.2), widmen sich dann der Beschäftigung mit *Finnegans Wake* (Kap. III.3), um im abschließenden Abschnitt das enge Verhältnis von Poe-Übersetzung und *Zettel's Traum* zu rekonstruieren und die grundlegenden Übersetzungsmechanismen des letzteren nachzuzeichnen (Kap. III.4).

2 Die Entdeckung des Übersetzungsfehlers

Arno Schmidt war seit den Fünfzigerjahren nicht nur als Übersetzer tätig, sondern auch als Übersetzungskritiker.[5] Eine beträchtliche Zahl seiner essayistischen Publikationen in verschiedenen Zeitungen beschäftigen sich mit Fragen der Übersetzung. Gegenstand dieser Aufsätze sind diverse Übersetzungen aus der englischen und amerikanischen Literatur ins Deutsche.

Dieses Kapitel soll zeigen, wie die ›Übersetzungsfehler‹, die Schmidt im publizistischen Werk der Fünfzigerjahre intensiv gesammelt, kommentiert und kritisiert hat, einen Prozess auslösen, in dessen Verlauf Schmidt sich selbst daran versuchte, solche Fehler gezielt zu produzieren und einzusetzen. Im Hintergrund steht die These, dass Arno Schmidt im Spätwerk Verfahren für sein eigenes literarisches Schreiben einsetzt, die ursprünglich aus der Übersetzungspraxis stammen. Von den pragmatischen Zwängen der klassischen Übersetzung gelöst, werden diese Techniken der sprachlichen Transformation spielerisch und wild zur Anwendung gebracht, und tragen so dazu bei, die dichte, mehrdeutige und mehrsprachige Prosatextur hervorzubringen, die das Spätwerk auszeichnet.[6] Die Auseinandersetzung mit dem Übersetzungsfehler, die primär satirisch-polemischen Zielen diente, führt zur spielerischen Konstruktion neuer Fälle von Fehlübersetzungen – und stellt damit einen ersten Schritt hin zu einer eigenständigen poetischen Produktion dar.

Der größte Teil der Rezensionen Schmidts bespricht die vorgestellten Übersetzungen kritisch, teils sind sie von schärfster Polemik geprägt. Die Fehler, die den Übersetzern unterliefen, werden von ihm nicht sachlich kritisiert, sondern als schwere, ja moralische Vergehen dargestellt: Es ist nicht nur von den »peinlichen Eigenheiten« (BA III/3, 376) von Übersetzern die Rede, Schmidt geht in seiner Polemik viel weiter. So wird die »verballhornte« Übersetzung von James Joyce’ *Ulysses* durch Georg Goyert schonungslos als »Mißgeburt« denunziert, vor der man bisher nicht

---

5 Mit Arno Schmidt als Übersetzer (und oft auch als Übersetzungskritiker) beschäftigen sich folgende Aufsätze (in Auswahl): Eichhorn 2015a, Barczaitis 2015, Eichhorn 2015b: Eichhorn will die Übersetzungen Schmidts aus der Perspektive eines Übersetzers kritisieren; Barczaitis weist auf verschiedene Unterstellungen und implizite Annahmen hin; Drews 2014c; Rathjen 2015; Rathjen 2010a: Sammlung älterer Texte Rathjens zur Übersetzung; R. Simon 2014a; R. Simon 2017b: Rekonstruktion der Übersetzungstheorie in den literarischen Texten Arno Schmidts. Vgl. auch T. S. Hansen 2000 und Klein 1994: rabiate Kritik der Übersetzungsfähigkeiten Schmidts; Černy 1991: translatologischer Aufsatz, der Schmidts Übersetzungen aus der Perspektive der Wirkungsäquivalenz untersucht; Barczaitis 1989; schließlich ist die Monografie von Barczaitis 1985 noch immer relevant.

6 Dieses Kapitel (S. 304–317) geht auf einem Vortrag mit dem Titel »Übersetzungsfehler. Ein poetisches Verfahren bei Arno Schmidt« zurück, den ich am 6.10.2018 auf der 33. Jahrestagung der Arno-Schmidt-Gesellschaft in Ulm hielt, und der in dieser früheren Fassung in Trösch 2022b, 133–141 publiziert worden. Die Ausführungen wurden für die Dissertation überarbeitet und ergänzt.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-015

genügend gewarnt habe (BA III/3, 380). Goyerts deutsche Erstübertragung, die 1927, nur fünf Jahre nach der Publikation des englischen Texts erschien und auf ein wohlwollendes Urteil des Autors verweisen konnte, erlitt durch die Rezension einen nachhaltigen Reputationsschaden. Schmidt hatte mit seinen literaturgeschichtlichen Anzeigen einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die literarische Kanonbildung der Bundesrepublik, dies gilt auch für den Fall der Übersetzungen.[7] So hat die Kritik der bestehenden Übersetzungen verschiedene Neuübersetzungen angeregt; berühmtestes Beispiel ist die *Ulysses*-Übersetzung durch Hans Wollschläger.[8]

Was ist der Grund für derart drastische Reaktionen gegen misslungene Übersetzungen? Schmidt argumentiert, so scheint es, primär mit Blick auf die langfristige Rezeption der übersetzten Texte. Es treibe ihn die Furcht, dass der Name eines Autors aufgrund der Übersetzung nachhaltig geschädigt werde. Dass dem einheimischen Publikum Texte von weltliterarischer Bedeutung entgehen könnten, weil sie schlecht übersetzt wurden, muss aus Schmidts Sicht unbedingt verhindert werden:

> ‹Verboten› müßte es z. B. sein, die Bücher eines großen ausländischen Dichters in gekürzter, entstellender, oder auch nur stümperhafter Übersetzung dem Publikum – ja, ‹vorzulegen› nicht; das hieße von vornherein unrealistisch fordern, das könnte schwerlich verhindert werden. Aber davor müßte die Leserschaft geschützt werden, daß ihm nun die betreffende, notorisch mangelhafte Übertragung bis 50 Jahre nach dem Tode des Verfassers *aufgezwungen* wird.[9]

Schmidt weiß um die Macht, die der Figur des Übersetzers zukommt. Ihr Wirken muss daher kritisch begleitet werden. Er unterzieht diverse Übersetzungen der Kritik; ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Werken von Joyce[10] und

---

7 Dunker und Kyora 2015, 6: »Durch Radio-Nachprogramme und Essays zur Literatur erschrieb er sich einen Privat-Kanon, eine eigene Traditionslinie, in der neben ihrerseits kanonisierten Autoren wie Christoph Martin Wieland, Ludwig Tieck, Lewis Carroll oder James Joyce Namen wie August Lafontaine, Friedrich Wilhelm Hackländer und Gustav Frenssen firmieren. Anderen (wie Johann Karl Wezel und Karl Philipp Moritz) verhalf er wiederum (mit) zu ihrer heute unangefochtenen Stellung im Kanon«. Süselbeck 2015, 134 hält fest, die Neusortierung des Kanons in Schmidts Funk-Essays »wirkte originell und regte offenbar viele Leser dazu an, dem schulischen Kanon ihrer Zeit zu misstrauen«, und weist auf den Erfolg hin, den die Reihe *Haidnische Alterthümer* hatte, in der Schmidts Lieblingsautoren vom Verlag *zweitausendeins* ab 1978 neu aufgelegt wurden.

8 Zur Rezeption der Übersetzungskritik Arno Schmidts vgl. Rathjen (2010b).

9 Mit Blick auf Joyce, vgl. Schmidt, Arno: *Jenseits von Forschung und Textkritik* (BA III/4, 78).

10 Ausdrückliche Kritiken von Übersetzungen ins Deutsche finden sich in den folgenden Texten: *Ulysses in Deutschland* (BA III/3, 374–380) und *Noch einmal ›Ulysses in Deutschland‹* (BA III/3, 381–385), das auf die Replik Goyerts reagiert. Diese Texte arbeitete Arno Schmidt in der Folge zu einem Radio-Dialog mit dem Titel *Der Bogen des Odysseus* (BA II/2, 7–30) um. Dieser Dialog wird allerdings niemals ausgestrahlt. Vgl. auch die scharfe Kritik an der Übersetzung einer Biografie über James Joyce in *Niemandes Betulichkeit* (BA III/4, 170–178).

Cooper; daneben finden sich auch verschiedene Texte, die sich mit dem Übersetzen in programmatischer Weise auseinandersetzen.[11] Diese Besprechungen enthalten allesamt große Mengen an Beispielen: Es entstehen extensive Zitatensammlungen, die fast ausschließlich aus sogenannten Übersetzungsfehlern bestehen.[12] Die inkriminierte deutsche Übertragung und der englische Wortlaut der Formulierung werden dabei normalerweise zum Vergleich nebeneinandergestellt. Dies wird in aller Regel durch einen Vorschlag für eine verbesserte Übersetzung aus der Feder Schmidts ergänzt; oder durch eine Erläuterung, warum die präsentierte Übertragung misslungen sei.

2.1 ›Mist‹: Die Cooper-Übersetzungen

Betrachten wir ein erstes Beispiel Schmidt'scher Übersetzungskritik: James Fenimore Coopers Gesamtwerk erschien in Deutschland erstmals im Verlag Sauerländer; zwischen 1826 und 1849 erschienen insgesamt 258 Bändchen mit unterschiedlichen, teilweise nicht genannten Übersetzern.[13] Schmidt hat sich in seinen Cooper-Studien mehrmals mit dieser Reihe beschäftigt.[14] Er charakterisiert die Übersetzungs-

11 *Oh, dass ich tausend Zungen hätte* (BA III/3, 173–175), einer der frühen Zeitungs-Essays (Januar 1955) enthält eine erste ausformulierte diachrone Übersetzungstheorie. Schmidt folgt einem Dreistufenmodell: auf »eilfertig hingeschmiert[e]« Erstübersetzungen folgen demnach philologische Annotationen und Korrekturen, die schließlich das Feld für einen »kongeniale[n] Übersetzer« erst ebnen (BA III/3, 174). Im Aufsatz *Von deutscher Art und Kunst. James Jones und der Text der ›Entwurzelten‹* (BA III/4, 9–16) formuliert Schmidt die Regel der »Vergleichung des *Umfangs*«, mit der sich die Qualität einer Übersetzung abschätzen lasse: Der Vergrößerungsfaktor einer Übersetzung vom Englischen ins Deutsche betrage bei »sehr sorgfältig gearbeitete[.] Übersetzungen […] immer noch 1,1« (BA III/4, 409). In *Und es blitzten die Sterne* (BA III/4, 305–310) werden verschiedene Überlegungen zum Lexikon als Hilfsmittel des Übersetzers formuliert. Übersetzungskritiken finden sich auch in *Alas, Poor Yorick* (BA III/4, 271–278) und *Dichtung und Dialekt* (BA III/3, 50–52), in diesem letzten Text wird Gustav Meyrinks Übertragung der Werke Charles Dickens' zwar im Allgemeinen gepriesen, aber für die Verwendung des Wienerischen zur Wiedergabe der Sprache der Unterschicht scharf kritisiert.

12 Zur Terminologie: Schmidt selbst spricht von ›Fehlern‹, gerne auch von ›Schnitzern‹, das Kompositum ›Übersetzungsfehler‹ taucht im ganzen Werk selten auf, ›Fehlübersetzung‹ nie.

13 Zur Cooper-Ausgabe im Kontext der ›Übersetzungsfabriken‹ im 19. Jahrhundert, vgl. Bachleitner 1989, 20.

14 Auch die Texte zum Werk James Fenimore Coopers widmen jeweils ausführliche Passagen den verschiedenen Übersetzungen ins Deutsche, die wiederum einzelne Beispiele herausgreifen: Schmidt: Nachwort zu Coopers ›Conanchet‹ (BA III/4, 130, vgl. bes. 168), sowie Schmidt: Pioneers, oh Pioneers! (BA III/4, 223–227).

qualität der gesamten Reihe als »grausigste übersetzerische Fabrikware«, bei der man »auf wahrhaft extragalaktische Schnitzer gefaßt sein« müsse.[15]

> Einer polstert sich gegen Schläge mit einer ‹Unions=Jacke› (im Original natürlich »Union Jack«); über Flüssen liegt, wenn es morgnet, ‹dicker Mist›; usw. usw. (BA III/4, 168)

Die Cooper-Übersetzung steht bei Schmidt klassisch für den Typ der »eilfertig hingeschmierten« Erstübersetzung, deren Funktion vornehmlich die Bekanntmachung der Zeitgenossen mit dem Werk sei (BA III/3, 173).[16] So ist die Fehlübersetzung »Unionsjacke« das Resultat mangelnder Sachkenntnis des Übersetzers: Carl Friedrich Meurer unterläuft dieser Fehler in den *Monikins* mehrfach.[17]

> […] dann hieß er den Jungen sich ausziehen und zog die Unionsjacke hervor, die der Bursche sorgfältig an seiner Hinterseite als Schutzmittel trug[18]
> [Ich] beschloß Bob aufzusuchen, um vermittelst Poke's gewöhnlicher Applikation ihn wenigstens, trotz der Unionsjacke, zum Gefühl seiner Pflicht zurück zu bringen[19]
> […] denn er trug die Unionsjacke über seinen Schultern wie einen königlichen Mantel, während die Weibchen von niederm Rang sich um ihn drängten, den Saum davon zu küssen.[20]

Der Übersetzer scheint schlichtweg die englische Bezeichnung für die britische Flagge nicht zu kennen. Statt zu einem Wörterbuch zu greifen, das zweifellos sogleich Klärung gebracht hätte, werden in der Folge die einzelnen Bestandteile des Worts wörtlich übersetzt. Dabei wird im Übersetzungsprozess ›Jack‹ mit ›jacket‹ gleichgesetzt. Lautliche Ähnlichkeit spielt bei dieser Verschiebung eine große Rolle. Doch die Fehlübersetzung ist ein Versuch, das Wort in den narrativen Kontext einzupassen. Beim ersten Vorkommen des Begriffs wird ein Gegenstand beschrieben,

---

15 Schmidt: Nachwort zu Coopers ›Conanchet‹ (Erstdruck 1962; BA III/4, 130–169, hier 168).

16 Schmidt entwirft in diesem Text (*Oh, dass ich tausend Zungen hätte*) eine historische-genetische Stufenfolge der Übersetzung: Die mangelhaften Erstbestellungen würden in einem zweiten Schritt ausgiebiger gelehrt-philologischer Kritik unterzogen, die aber literarisch völlig uninspiriert und hölzern bleibt. Doch erst, wenn diese Arbeit erledigt ist, kann dann »endlich, spät, der kongeniale Übersetzer, ein identischer Geist« erscheinen, der eine adäquate Übersetzung zu liefern vermag (BA III/3, 173).

17 Allerdings nennt Schmidt den Namen nicht. An vielen Stellen – mit der bezeichnenden Ausnahme Georg Goyerts – belässt Schmidt den Übersetzer des Werks in der Anonymität und nimmt stattdessen den Verlag zum Ziel seiner Anklagen. Dies könnte Ausdruck von Schmidts Überzeugung sein, dass der hohe Zeitdruck und die schlechte Bezahlung, nicht der einzelne Übersetzer, schuld sei an der mangelhaften Qualität eines solchen Werks (siehe S. 309).

18 Cooper 1835, 25

19 Cooper 1835, 29.

20 Cooper 1835, 29.

der gegen Schläge auf die Hinterseite schützt und der sich unter der Kleidung tragen lässt: Daraus lässt sich schließen, dass es sich um ein weiches Textil handeln muss. Die diversen Bedeutungen des englischen Worts ›jack‹ – vom ›Buben‹ über den ›Hengst‹ und über die ›Buchse‹ bis zum ›Wagenheber‹ – passen alle nicht zur Situation. Liegt es da nicht nahe, bei ›jack‹ an eine Jacke zu denken, selbst wenn diese im Englischen eigentlich ›jacket‹ genannt wird? Dies ist ein glücklicher Fehlgriff: Als Textil ist die Jacke einer Fahne funktional ähnlich. Die Unionsjacke[21] fügt sich damit unauffällig, fast nahtlos, in die erzählte Welt ein. Ja, gegen die in der Szene angedrohten Schläge schützt eine gefütterte Jacke vermutlich noch besser als der dünne Stoff einer Flagge. Dass Meurers Korrekturversuch gelungen ist, dürfte auch ein Grund dafür sein, warum der Übersetzungsfehler vor dem Druck nicht entdeckt wurde. Das Nichtverstehen führt in diesem Fall also zu einer Kompensationsleistung, die sich aus verschiedenen Komponenten zusammensetzt. Die gewählte Übersetzung ist das Resultat einer komplexen Interaktion zwischen verschiedenen Komponenten: dem klanglichen und semantischen Ähnlichkeitsverhältnis der Wörter einerseits und der situativen Angemessenheit der möglichen Varianten im unmittelbaren Kontext der übersetzten Stellen andererseits. In diesem Sinne zeigt sich gerade im Fehler die Kreativität des Übersetzers.

Beim »dicken Mist« auf den Flüssen handelt es sich augenscheinlich um einen weiteren falschen Freund; zwischen deutschem Mist und englischem Nebel gibt es eine perfekte Übereinstimmung in Klang und Schrift. Ganz so einfach, wie die Konstellation auf den ersten Blick erscheint, ist sie allerdings nicht: Die Fehlübersetzung lässt sich in Meurers *Monikins*, ja in der gesamten Cooper-Übersetzung bei Sauerländer nicht finden. Schmidt ist selbst ein kleines Versäumnis unterlaufen: Es scheint sich dabei um eine schlichte Verwechslung zu handeln. In einem anderen Aufsatz wird derselbe Fehler nicht bei Cooper, sondern in der »deutschen Fassung des alten Amerikareisenden Weld« nachgewiesen.[22] Gemeint ist damit vermutlich Isaac Weld, ein irischer Reiseschriftsteller, der in den 1790er-Jahren die »Staaten von Nordamerika, und die Provinzen Ober= und Unter=Canada« bereiste und dessen Schilderungen 1801 in deutscher Übersetzung erschienen.[23] Vor allem aber tut Schmidt dem Übersetzer hier womöglich Unrecht: Adelung kennt für das Wort ›Mist‹ noch die ältere Bedeutung ›Nebel‹[24]; auch das Grimm'sche Wörterbuch führt

21 Vgl. die Parallelstelle in *Bogen des Odysseus* (BA II/2, 19): »Zweimal kommt der *Union Jack vor*: der ist bei Goyert jedesmal *weiblich* – hat er's etwa für eine Unions=Jacke gehalten? Er wäre nicht der Erste damit; ich hab's schon einmal, bei einem Cooper=Übersetzer, gefunden!«.

22 *Oh, dass ich tausend Zungen hätte* (1955; BA III/3, 173–175, hier 175).

23 Weld 1801. Das Buch wird im Verzeichnis von Arno Schmidts Bibliothek nicht geführt (Gätjens und Jürgensmeier 2003).

24 [1]DWB 12,1267.

diese Bedeutung zumindest als Form auf, die im niederdeutschen Sprachgebiet verbreitet ist. Letztlich ist es nachrangig, ob es sich dabei tatsächlich um einen Fehler handelt. Die saftige Lesefrucht wird gehegt: In nicht weniger als drei verschiedenen Texten Schmidts wird die Stelle als Beispiel angeführt.[25]

In der Beschäftigung mit diesen Stellen kommt ein Interesse für die kreative Energie zum Ausdruck, die diese Fehlübersetzungen freisetzen. Im Anschluss ans obige Zitat unterstellt Schmidt dem geknechteten Übersetzer eine Handlungsabsicht und erklärt den Fehler zum kreativen Akt. Er deutet die Fehlübersetzung als subtile Rache am Verleger:

> – mir ist zuweilen schon der Einfall gekommen, ob es sich nicht um einen solidarischen Racheakt, wegen unzulänglicher Bezahlung, handeln könnte? (Manche Witze sind ansonsten schlechterdings unerklärbar). (BA III/4, 168)

Ein Übersetzer, der sein Berufsethos, so gut wie möglich zu übersetzen, absichtlich ablegt? Schmidt formuliert diese Möglichkeit ausdrücklich im Potenzialis. Die Idee scheint absurd zu sein, doch sie rückt hier zumindest an den Rand des Denkbaren. Was in aller Regel als Unvermögen des Übersetzers aufgefasst und höchstens durch das zu hohe Arbeitspensum entschuldigt wurde, wird von Schmidt plötzlich als gezielter Akt des Widerstandes gedeutet. Als Manifestationen des Ungehorsams gegen den Verleger genießen die Übersetzungsfehler Meurers eine gewisse Sympathie vonseiten Arno Schmidts, der sich allenthalben öffentlich darüber empört, dass die Gesellschaft ihre Schriftsteller finanziell so schlecht behandle, dass diese ungeliebte Brotarbeiten wie das Übersetzen übernehmen müssten.[26] Wichtiger aber ist die Feststellung, die Übersetzung enthalte bestimmte Witze, die dadurch zu erklären seien, dass sie mit voller Absicht eingefügt wurden. Schmidt wendet den Witzbegriff auf den Übersetzungsfehler an. Mit dieser Umdeutung hat er, so scheint es, ins Schwarze getroffen. Witz ist in der Terminologie der Aufklärung das Vermögen, Ähnlichkeiten im Verschiedenen zu erkennen.[27] Genau dies ist bei einer ganzen Klasse von ›Übersetzungsfehlern‹ der Fall. Durch diese Fehler werden zwei Begriffe verbunden, die zunächst in keiner erkennbaren Weise zusammenhängen.

---

25 Offensichtlich ist die Faszinationskraft der skatologischen Obszönität dieser Formulierung stark. In *Zettel's Traum* wird Arno Schmidt jenen Konstellationen intensiv nachspüren, um die untergründige Durchdringung des Textes mit sexuellem Material mithilfe von entlarvenden Fehlübersetzungen offenzulegen. Neben der oben zitierten Stelle, vgl. Schmidt: Siebzehn sind zuviel! BA III/3, 109–111, hier 111 (Erstdruck: Hamburger Anzeiger, 11.09.1954); Schmidt: Oh, dass ich tausend Zungen hätte! BA III/3, 173–175, hier 175 (Erstdruck: Hamburger Anzeiger 29.01.1955).
26 Schmidt: Nebenberuf: Dichter? BA III/3, 195; Arno Schmidt: Die Brotarbeit. BA III/3, 214.
27 Gabriel 1996, 1.

Das verbindende Element ist dabei eine Ähnlichkeit bezüglich ihrer Wortform, die sie in einer anderen Sprache miteinander teilen. Solche ›Übersetzungsfehler‹ sind Wortwitze. Im oberflächlich einsprachigen Text in der Zielsprache bleiben diese Wortwitze in der Latenz verborgen. Sie offenbaren sich erst bei der Rücküberschreitung der Sprachgrenzen. Der Witz dieser Fehler entsteht also im Verfahren des Übersetzens, bei dessen Durchführung eine kleine Störung auftritt. Kommt es zu Beginn des Übersetzungsprozesses zu einer minimalen Abweichung, so resultieren daraus zum Ende hin große Differenzen. Ein anderer Buchstabe, der dem Ausgangswort beigefügt wird, kann ein ganz anderes Wort in der Zielsprache auslösen.

Spätestens an diesem Punkt ist es notwendig, den Begriff ›Übersetzungsfehler‹ zu problematisieren. Dasselbe gilt auch für jeden anderen Begriff, der die Differenz, die bei der Übersetzung produziert wird, unter negativen Vorzeichen als ein Versagen charakterisiert. Dies impliziert, dass einer Übersetzung ein bestimmter Zweck zugeschrieben wird, aus dem sich ein Maßstab ableitet, der zwischen gelungenen und misslungenen Übersetzungen zu unterscheiden erlaubt: Äquivalenz oder Adäquatheit – jeweils in vielen verschiedenen Schattierungen – könnte ein solcher Maßstab sein. Übersetzungsnormen sind relativ und können sich ändern. Die historisch-deskriptive Translatologie[28] hat die impliziten Normen, die eine Gesellschaft an eine gelungene Übersetzung gestellt hat, konsequent historisiert: Was als Fehler aufgefasst wird, kann sich dabei grundlegend unterscheiden. Angesichts dieser Schwierigkeiten würde man idealerweise nicht von besseren und schlechteren Übersetzungen sprechen, sondern nur von verschiedenen Varianten eines Texts. Dies aber ginge an der Schmidt'schen Perspektive auf die Übersetzung in seinen Kritiken vorbei: richtig und falsch ist deren grundlegende Dichotomie. Wenn Schmidt fordert, der Autor müsse dem fremdsprachigen Publikum gegenüber gerecht dargestellt werden, scheint er auf eine Wirkungsadäquatheit in der Zielsprache zu zielen; in seinen Vergleichen von Einzelstellen hingegen scheint denotative Äquivalenz das absolut zentrale Kriterium zu sein.

Übersetzungsfehler unterlaufen.[29] Das will heißen, sie geschehen in aller Regel unabsichtlich: Keiner, der ernsthaft übersetzt, verwechselt Wörter absichtlich und übersetzt darum falsch. Dennoch lässt sich eine solche Störung replizieren. Statt die sprachspielerischen Zufälle, die jedem Übersetzer gelegentlich unterlaufen, beim Redigieren sofort zu tilgen, kann man sie zulassen und sammeln. Man kann sie gar, indem man die Störung im Prozess künstlich herstellt, mit Absicht konstruieren. Genau dieses Verfahren wendet Arno Schmidt an, unter anderem auch in einer

28 Vgl. Hermans 2004b, 202.

29 Das poetische Potenzial des Fehlers und Missverständnisses – aus einer sprachübergreifenden Perspektive – erörtert Sammelband von Hunkeler, Jaussi und Légeret 2017.

weiteren Bemerkung zur ›Mist‹-Stelle, die bereits untersucht wurde. Hier treffen sich parodistisch-polemische und sprachspielerische Intentionen. Der Übersetzungsfehler soll der Lächerlichkeit preisgegeben werden, indem seine Funktionsweise in übertriebener Weise nachgestellt wird.

> Im ersten Stadium trifft man auf die unglaublichsten Sachen: Egg, egg, what lake I! »Dicker Mist auf dem Flusse« heißt es nicht ein-, nein zwanzigmal […] (BA III/3, 175)

Was sollen jene Eier und Seen? Wer sich jemals mit jenen Sprachspielen beschäftigt hat, die besonders Zöglinge altphilologischer Gymnasien treiben und die man mit dem Begriff Küchenlatein[30] bezeichnet, dem dürfte vielleicht eine Glocke klingeln. Die Formulierung, die Schmidt hier anführt, ist polyglott. Sie hat es auch in andere Sprachen geschafft: *Ovum, ovum, quod lacus ego …* Oder vielleicht lieber das französische: *Œuf, œuf, que lac je*? Was all diese Formeln zusammenhält, ist die deutsche Sprache, denn in allen anderen Sprachen ist das reiner Unsinn, der sich mit den Mitteln der einzelnen Sprache auch gar nicht enträtseln lässt. Der Satz erhellt sich erst, wenn man ihn Wort für Wort ins Deutsche überträgt: *Ei, Ei, was See ich*! Dies lässt sich nun, mit wenigen grammatisch-orthografischen Anpassungen, zu einem sinnvollen Ausdruck umformen: *Ei, ei, was sehe ich?* Der Ausruf des erstaunten Wiedererkennens ist nicht nur der Ausruf, der im kommunikativen Kontext des Texts zu erwarten ist, sondern beschreibt darüber hinaus treffend die Reaktion des Publikums auf den Satz, den es soeben enträtselt hat: ein klarer Fall latenter Selbstbezüglichkeit. Auch hier spielt die Homophonie die entscheidende Rolle: Wörter werden in der Ausgangssprache aufgrund ihrer Ähnlichkeit verwechselt und danach in eine andere Sprache übertragen. Damit wird exakt die Ausgangslage nachgestellt, auf der die Übersetzungsfehler basieren, die bislang besprochen wurden. Natürlich handelt es sich dabei um keinen echten Fehler, sondern um eine (herbeizitierte) absichtliche Konstruktion, die die Verhältnisse übertreibend verzerrt. Gleichzeitig nimmt sie aber zentrale Eigenschaften der Übersetzungsfehler in sich auf.

---

30 Es ist eine Eigenheit von populären, primär oralen Kulturen (in denen zumindest keiner der Beteiligten gewillt ist, Proben dem Druck zu übergeben) wie jener, die den ›Pennnälerwitz‹ hervorgebracht hat, dass sich Ursprung und Alter solcher Geistesblitze leider kaum ermitteln lassen. Entsprechend lässt sich kaum der Nachweis führen, worauf sich Arno Schmidt bezieht – oder ob er gar die englische Variante in Analogie zum lateinischen Pendant selbst verfasst hat.

2.2 Kreative Fehlerrekonstruktionen

Ich greife ein weiteres Beispiel heraus, in dem die detailliert analysierende Übersetzungskritik in eine schöpferische Rekonstruktion des Fehlers übergeht. Es geht um die berühmte Kritik Schmidts an Georg Goyerts autorisierter Übersetzung von James Joyce' *Ulysses* von 1927.[31] Schmidt entwickelte diese Kritik in zwei Artikeln, die in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienen, und adaptierte diese Texte anschließend unter dem Titel *Der Bogen des Odysseus* als Hörfunkmanuskript.[32] Im Dialog dieses Nachtprogramms entwickelt sich eine Diskussion in der für Schmidt typischen Konstellation:[33] Ein älterer, belehrender Literaturexperte (A) trifft auf einen jungen und naiven Fragesteller (B), charakterisiert als »Urbild des zaghaft die deutsche Ausgabe handhabenden Lesers« (BA II/2, 8). Dieser junge Leser empört sich sogleich über die sprachliche Unverständlichkeit des Texts, die ihm stilistisch allzu manieriert scheint. Ich zitiere eine längere Passage aus der Exposition:

> *B. (einmal schwer aufatmend):* Na, ich weiß doch nicht … *(lebhaft=verdrießlich):* Wenn ich so den Joyce aufschlage; und […] wenn er ein Gesicht beschreibt: »Seine *parabolischen* Augen« – dann setzt's bei mir aus. Was soll das, diese Kultivierung des entlegenen Adjektivs? »Parabolische Augen«?: darunter kann ich mir nichts mehr vorstellen; derlei überschlage ich und zucke die Achseln; sowas haben bei uns schließlich die Nachexpressionisten dritten Ranges serviert! … […] Aus welcher Gehirnwindung Joyce das wohl hervorgezaubert hat! Derartige *Mätzchen* – denn mehr ist es nicht! – verärgern doch nur den Leser; und, nehmen Sie mir's nicht übel: *mit Recht* !
> *A. (erleuchtet):* Achsooooo?!: Sie benützen die *deutsche Übersetzung*?!
> *B. (befremdet):* Ja natürlich. Die berühmte, vom Verfasser selbst autorisierte, Goyert'sche Übertragung! Wenn man als Deutscher solchen Glücksfall *nicht* benützen wollte …
> *A. (ironisch unterbrechend):* Einen Augenblick! Sie nannten mir da eben drei *(betont):* »unverständliche Stellen«, ja? – »Seine *parabolischen* Augen«?: da steht im Urtext »his *parboiled* eyes«; also »Augen wie *gekocht*«! – Freilich: wenn man zu einem englischen Wort ein ‹a› und ein ‹c› *zugibt*; dafür ein ‹e› und ein ‹d› *streicht*; und den Rest noch hurtig *umstellt* – da kann man freilich weit kommen! Das ist die Technik, mit der man aus Gustav Gasthof macht. (BA II/2, 10–11)

B.'s Vorwürfe gegen James Joyce' vermeintlich unverständlichen Stil lassen sich allesamt als Übersetzungsfehler Goyerts erklären, hier und in jedem anderen Fall.

---

31 Dazu Rudolph 1999, Rathjen 2010b, 123–144 und Hildesheimer 2006.

32 Schmidt: Ulysses in Deutschland. BA III/3, 374–380; Schmidt: Noch einmal ›Ulysses in Deutschland‹. BA III/3, 381–385; Schmidt: Der Bogen des Odysseus. BA II/2, 7–30.

33 Warner 2007, 63: »Die später zum Standard erhobene Benennung der Sprecher mit ›A.‹ und ›B.‹ sowie deren alters- und bildungsmäßige Unterscheidung in einer vorangestellten Regieanweisung nahm Schmidt erstmals im Radio-Essay *Wieland oder die Prosaformen* vor.«

Natürlich wurden diese Beispiele von Arno Schmidt gezielt ausgewählt: Seinen Artikel in der *FAZ* beginnt er mit genau denselben Fehlern. Die beiden Texte Schmidts, der Artikel und das Hörspiel, gleichen sich teils bis in die Formulierungen. Die deutschen Formulierungen werden zunächst ohne Übersetzung präsentiert, sie stehen ganz für sich. Das, woran sich B hier reibt, ist eine allzu ausgeprägte Störung seiner normalen Lesegewohnheiten. Es handelt sich um eine Art der sprachlichen Verfremdung, die diese Passagen für ihn besonders heraustreten lässt. Die (fehlerhafte) Übersetzung produziert sprachliche Konstrukte, die den Blick auf sich ziehen. A lehnt diese verfremdeten Passagen ebenfalls ab und unterzieht sie einer ausführlichen Kritik. Diese will durch eine rekonstruierende Untersuchung des Übersetzungsprozesses erklären, wie der Fehler zustande gekommen ist.

Betrachten wir den Fall, in dem Goyert die »parboiled eyes«[34] als »parabolische[.] Augen« wiedergibt.[35] Zunächst bleibt unklar, inwiefern die englische Formulierung »parboiled eyes« weniger zum Gebrauch von entlegenen Adjektiven neigt als Goyerts Übertragung. Die Formulierung »Augen wie gekocht« ist kaum anschaulicher als jene Goyerts; die Szene handelt nicht von Kannibalen (BA II/2, 10).[36] Das Augenmerk liegt auf der kritischen Rekonstruktion des Verfahrens, das Goyert zur Anwendung bringt. Es geschieht eine paronomastische Buchstabenmanipulation im Englischen, und danach erst die Übersetzung des Worts ins Deutsche. Wie in den obigen Beispielen liegt hier ein Fehler vor, der dadurch entsteht, dass der Übersetzer sich von einer Ähnlichkeit der Wörter verleiten ließ. Das Entscheidende an A.'s Analyse dieses Übersetzungsfehlers ist die Rekonstruktion der paronomastischen Techniken – Zugabe, Streichung und Umstellung einzelner Buchstaben –, die die Transformation von ›parboiled‹ zu ›parabolic‹ beschreiben. Wie schon bei Fischart kommen auch hier die Änderungskategorien der Etymologie zum Einsatz, insofern man Anwendung dieser minimalen Transformationsoperationen von einem Wort zum nächsten gelangt: Die Nähe des Vorgehens zur Etymologie ist bedeutsam, weil der Übersetzungsfehler, der so oft auf einer paronomastischen Ähnlichkeit respektive Verwechslung von Wörtern beruht, im Rahmen der Etymtheorie eine neue Bedeutung erhalten wird. Noch aber lehnt Schmidt das Verfahren ab, erprobt es allerdings bereits unter dem schützenden Mantel der uneigentlichen

---

34 Joyce 1961, 167 respektive Joyce 1984, 8.606.

35 Rudolph 1999, zeigt in einem Textvergleich der verschiedenen Fassungen von Goyerts Übersetzung, dass in der »Neuausgabe der Goyert-Übersetzung des Ulysses 1966 bei dtv« (323) verschiedene von Schmidt inkriminierte Formulierungen angepasst wurden; so auch in diesem Fall: »Goyert66 ›Seine gekochten Fischaugen‹ 191.12« (327).

36 Es kommt nicht von ungefähr, dass Schmidt sein Lob der englischen Formulierung (»und das ist ja nicht schlecht«, BA III/3, 174) aus dem FAZ-Artikel im Funkdialog nicht mehr wiederholt.

Rede, eines parodistischen Vergleichs: Es ist »die Technik, mit der man aus Gustav Gasthof macht« (BA II/2, 10–11).[37]

Neben der Instrumentierung des paronomastischen Verfahrens, die harmlos bleibt, weil sie die Grenzen der deutschen Sprache nicht überschreitet, findet sich auch hier der Fall eines *per analogiam* konstruierten Übersetzungsfehlers:

> *A.* […]: Oder was hielten Sie – ich erfinde einmal den umgekehrten Fall – von einem aus dem Deutschen übersetzten, englischen Buch, in dem Sie läsen »edge from royal mountain« – und beim Nachschlagen im Original dann fänden: »Kant aus Königsberg«?! (BA II/2, 11).

Das Beispiel illustriert, was schiefgeht, wenn Eigennamen nicht als solche erkannt, sondern wörtlich übersetzt werden. Wörtlich zu übersetzen, bedeutet zunächst, die Technik der Dihärese zur Anwendung zu bringen, bevor übersetzt wird. Der ganze stehende Ausdruck wird zerlegt, das Kompositum ›Königsberg‹ in seine Einzelteile zergliedert. Schmidt folgt bei der darauffolgenden wörtlich-semantischen Übersetzung dem Prinzip der größten Entfernung bezüglich der Wortform. So wählt er für ›Kant[e]‹ das Wort ›edge‹ (statt: ›rim‹ oder ›brink‹), das aufgrund der etymologischen Verwandtschaft zunächst die deutsche ›Ecke‹ in den Sinn ruft. Dasselbe gilt für die Wahl des romanischen Adjektivs ›royal‹. Dieses liegt klang-assoziativ weit vom deutschen ›König‹. Dies gilt besonders, weil ein Toponym wie ›King Mountain‹ im Englischen problemlos zu bilden wäre.[38] Schmidt erkundet spielerisch das poetische Potenzial dieser Versehen. Abgesehen von dieser maximalen Verfremdung der Wortform, die eine Rückübersetzung hochgradig zu erschweren sucht, zielt die Wahl des Beispiels auf die Empörung des deutschen Publikums, den Namen seines philosophischen Helden so arg entstellt und zerstückelt zu sehen. So soll, in hyperbolischer Weise, die Wirkung repliziert werden, die ein entsprechend entstellender Übersetzungsfehler auf die irische Leserschaft hat.[39]

---

37 Es entbehrt nicht der Ironie, dass von dergleichen »platte[n] Witzchen à la ‹Gustav & Gasthof›« bei Schmidt noch einmal die Rede ist – und wieder mit Bezug zu James Joyce, dieses Mal allerdings gegen den Meister selbst gerichtet: Arno Schmidt stört sich an den polyglotten paronomastischen Wortspielen in *Finnegans Wake* (vgl. BA II/2, 439).

38 Aus der Rückschau von *Zettel's Traum* ist es bemerkenswert, dass sich Schmidt für das sexuelle Anspielungspotenzial des deutschen Namens für ein anglophones Ohr in keiner Weise interessiert. Vgl. Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 1370: »on / a manual / cunt / (=Kant): jeder English=/ man muß dabei lachen – auch mit xxx«.

39 Im Funkessay ist das Beispiel allerdings seltsam verloren positioniert; die im Umfeld zitierten Fehler Goyerts funktionieren allesamt anders; enthalten keine Eigennamen. Dies liegt jedoch daran, dass auch diese Passage wiederverwertet wurde. Im Zeitungsartikel folgte das *passende* Beispiel gleich im Anschluss: Goyert erkenne, so rekonstruiert Schmidt, den Ortsnamen *Beggar's Bush* nicht, der ein Gebiet im Südosten Dublins bezeichnet, und übersetzte es stattdessen mit »Kerlsbutike«. Im Funkessay ist dieses Material an einen anderen Platz gerutscht, vgl. BA II/2, 21.

Der Funkdialog wurde nie ausgestrahlt. Das erstaunt nicht, handelt es sich bei diesem Text um nichts anderes als um eine nicht enden wollende Aufzählung von Übersetzungsfehlern Goyerts. »Aufhören! Mir langt's!« (BA II/2, 20), ruft B nach etwa zwei Drittel des Gesprächs – und der ermattete Leser mit ihm. Die beiden Diskutanten kleben myopisch an Goyerts Text, am einzelnen Detail. Fehler um Fehler wird abgehandelt, erläutert und korrigiert. Was aber führt zu dieser unglaublichen Proliferation der zusammengetragenen Fehler? Erstens ist der ganze Text, selbst wenn man von den polemischen Spitzen absieht, vom agonalen Prinzip der *aemulatio* geprägt.[40] Schmidt wiederholt die Aufgabe, die sich Goyert gestellt hat, und versucht ihn in allen Hinsichten zu übertreffen. Für dieses Kräftemessen schafft er sich eine Bühne, um jedem der Fehler eine eigene, bessere Übersetzung entgegenzusetzen. In dieser Logik ist jedes Beispiel, das er auffinden und korrigieren kann, eine erneute Erniedrigung seines Gegners. Zweitens: Es geht lange schon nicht mehr um die Explikation des Prinzips, nach dem die Fehler Goyerts zustande gekommen sind. Durch die Länge der Liste wird jeder einzelne der aufgezählten Fehler in sein Eigenrecht gebracht. Dadurch wird die Vielfalt der Übersetzungsfehler betont. Das exzessive Anwachsen der zusammengetragenen »Kleinode« (BA III/3, 379) spiegelt gleichzeitig das Faszinosum, das von solchen Patzern ausgeht.

Es sind demnach zwei Perspektiven auf die Übersetzung und den Übersetzungsfehler zu unterscheiden, die in Schmidts Texten beide angelegt sind. Die erste Perspektive ist statisch und wertend. Sie vergleicht Ausgangstext und Zieltext miteinander, wobei der Zieltext dann als gelungen gilt, wenn er den Ausgangstext in der anderen Sprache so präzise wie möglich wiedergibt – wie auch immer die genauen Kriterien dafür aussehen mögen, die verschiedene Übersetzungstheorien unterschiedlich formulieren. Es besteht eine klare Hierarchie zwischen den beiden Texten: Jede Abweichung, für die sich keine stichhaltige Begründung angeben lässt, erscheint unter dieser Perspektive als potenzieller Übersetzungsfehler. Einfachstes Mittel zur Kritik ist es, eine bessere Übersetzung anzugeben, die Gehalt wie Form der Ausgangsstelle präziser wiedergibt.

Die alternative Perspektive nimmt die Tätigkeit des Übersetzens selbst in den Blick und begreift sie als eine kreative Arbeit an der Zielsprache. Unter dieser Perspektive verliert der Übersetzungsfehler seinen Makel, eine unpassende Wiedergabe des Originals zu sein, stattdessen erlaubt er einen komplexen und tiefgreifenden Einblick in die Funktionsweise der Zeichensysteme einzelner Sprachen. Diesen Spuren über die Sprachgrenzen hinweg folgt Arno Schmidt, wenn er nachzuvollziehen sucht, warum Goyert das englische Wort ›parboiled‹ als ›parabolisch‹ wiedergibt. Hierbei wird der Fehler als solcher irrelevant. Vielmehr gewinnen Über-

40 Überblicksdarstellungen bieten Bauer 1992 und Kaminski 1998.

setzungsfehler das Potenzial, poetisch produktiv zu werden. Dies hat Arno Schmidt entdeckt, wie seine Versuche zeigen, die Funktionsweise dieser Übersetzungsfehler parodistisch nachzubilden. Jeder Übersetzungsfehler trägt eine prinzipielle Ambiguität in sich und damit die Möglichkeit, semantische Mehrfachcodierungen des Texts vorzunehmen: Zu Form und Bedeutung eines Worts, das falsch übersetzt wurde, gesellt sich im Hintergrund immer auch die alternative richtige (oder besser: richtigere) Übersetzung des Worts. Diese beiden Bedeutungen legen sich übereinander und sind an der Stelle des Texts beide notwendig. Ferner produziert dieser Übersetzungsprozess oft Konstellationen, die in der Zielsprache ungewohnt und fremd sind. Wenn ein Übersetzungsfehler so stark verfremdet ist, dass er als solcher ins Auge fällt, wird er zum mehrsprachigen Rätsel. Dies gilt auch etwa für Arno Schmidts Formulierung »edge from royal mountain« (BA III/3, 375). Für einen englischen Muttersprachler ist diese Formulierung merkwürdig: Kanten stammen in der Regel nicht von einem bestimmten Ort her, selbst wenn dieser so märchenhaft klingt wie »Royal Mountain« (und auch um eine Figur des Namens, einen Mr. Edge, kann es sich aufgrund der Kleinschreibung nicht handeln). Die Formulierung ist durch ihre Fremdheit markiert. Und so stellt sich, wenn man eine Übersetzung in den Händen hält, sogleich die Frage, wie diese Formulierung zustande gekommen ist. Daraus wird ein Rätsel, dessen Lösung nicht nur die Kenntnis der deutschen Sprache voraussetzt, sondern auch grundlegendes Wissen über die Philosophiegeschichte. Erst dann lässt sich durch Rückübersetzung der Prozess, die wörtliche Übertragung des Eigennamens, entschlüsseln.

Polyglotte Mehrfachcodierung und Chiffrierung der Bedeutung, deren Analyse tiefgehende Einblicke ins Gefüge unseres kulturellen Zeichensystems erlaubt: All dies macht den Übersetzungsfehler als sprachliche Technik interessant, wenn man dabei ist, eine poetische Technik zu entwickeln, die das einzelne Wort in seiner Bedeutung pluralisiert, indem es dieses mit anderen, in ihrer Gestalt ähnlichen Wörtern zu kontaminieren sucht.

3 Die ›Übersetzung‹ von Finnegans Wake

Das vorhergehende Kapitel zeigte, wie Arno Schmidt im ›Übersetzungsfehler‹, der ihm in seinem publizistischen Werk der 1950er-Jahre vielfach Anlass zu wüster Polemik ist, ein poetisch-sprachspielerisches Potenzial entdeckt hat, das als Technik zur sprachspielerischen Multiplikation der Bedeutungsebenen eingesetzt werden kann. Denn in der Latenz der Fremdsprache ist die eigentliche Bedeutung der falschen Übersetzung weiterhin vorhanden. Handelte es sich dabei um eine erste Vorahnung der Möglichkeiten, die im wilden Übersetzen liegen, so widmet sich dieses Kapitel der Entdeckung des wilden Übersetzens durch Arno Schmidt. In den Jahren 1960 und 1961, also chronologisch genau zwischen der publizistischen ›Übersetzungskritik‹ und der Arbeit an *Zettel's Traum*, liegt Arno Schmidts intensive Auseinandersetzung mit *Finnegans Wake* von James Joyce.[41] Dabei entwickelt Schmidt nicht nur eine eigenwillige Interpretation dieses Texts, sondern unternimmt auch den Versuch, als einer der ersten diesen Text – zumindest in Teilen – ins Deutsche zu übersetzen. Auch wenn dieses Unternehmen aus verschiedenen, teils auch verlegerischen Gründen im Verlauf des Jahres 1961 gescheitert ist,[42] liegt zumindest eine kleinere Zahl von Typoskript-Blättern mit Übersetzungsproben vor. Dabei steht der genaue Status der Texte im *Wake*-Typoskript allerdings von Beginn weg infrage: Schmidt bezeichnet sie einerseits als ›Übersetzung‹, nennt sie aber auch eine Lesbarmachung von *Finnegans Wake*, mit der sich eine reduktionistische Interpretation des Werks von James Joyce verbindet: Arno Schmidt glaubt, entdeckt zu haben,

41 Eine positivistische Chronik aller Zeugnisse von Arno Schmidts Beschäftigung mit James Joyce und seinem Werk bietet Rathjen 2020b, 9–31. Schmidts Beschäftigung mit dem *Ulysses* und die Kritik an der Übersetzung fällt in die Jahre 1956–57 (10–13). Nach Übersetzung von Stanislaus Joyce' *My Brothers's Keeper* im Jahr 1959 (14–17) beginnt Arno Schmidt im Frühsommer 1960 in Vorbereitung für einen Radioessay, den er Heißenbüttel versprochen hat, *Finnegans Wake* zu lesen (19–20) und entwickelt bald schon seine ›Entdeckung‹, die These des Bruderzwistes.

42 Im Winter 1960–61 gab Arno Schmidt mehreren Verlegern gegenüber Auskunft, eine Übersetzung von *Finnegans Wake* sei kaum machbar (Rathjen 2020b, 24–26), kündigte Ende Februar jedoch Hans Dieter Müller vom Goverts-Verlag an, er sehe sich, nachdem er einige kürzere Übersetzungsproben erstellt habe, nun doch in der Lage, eine gute Übersetzung von *Finnegans Wake* versprechen zu können (Rathjen 2020b, 26). Als der Goverts-Verlag kurz darauf absagte, suchte Schmidt nach Publikationsmöglichkeiten für die Produkte seiner Übersetzungsarbeit (Rathjen 2020b, 27). Allerdings zerschlug sich sowohl der Plan, Übersetzungsproben in der ZEIT abzudrucken (Rathjen 2015, 23), als auch die Suche nach einem Verlag, weil Schmidt erfuhr, dass der Rhein-Verlag zusammen mit dem Neske-Verlag eine deutsche Übersetzung von *Finnegans Wake* publizieren wolle und ihm der Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld aus Zürich mitteilte, er komme für die Verleger als Übersetzer nicht infrage (Rathjen 2015, 23).

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-016

dass es sich beim gesamten Text – den er teils heftig kritisiert[43] – um einen stark chiffrierten Schlüsselroman handle, der in jeder einzelnen Szene eine aggressive Abrechnung mit James' Bruder, Stanislaus Joyce, enthält.[44] Schmidts ›Übersetzung‹ steht ganz im Dienst dieser Interpretation. Immer wieder werden beim Übersetzen einzelne zentrale Stellen gewaltsam durch Fehlübersetzungen umgeschrieben, womit Schmidts Deutung des *Wake* auf scharfe Kritik stoßen wird.[45]

Schmidts Typoskript hat eine eigene literarische Qualität. Nicht Erzählen steht im Zentrum, sondern intensive Spracharbeit. In einem Versuch, die Arbeit doch noch zu verwerten, werden einzelne Abschnitte dieser Übersetzung in einer Selbstkompilation neu zusammengestellt. Material daraus ist nicht nur in Zeitungsessays und Funkdialogen verwendet worden, sondern auch in den *Ländlichen Erzählungen*.[46] Damit wurden einzelne Abschnitte in einer dichten, expressionistischen Prosa gestaltet, welche die Materialität der Sprache in den Vordergrund stellt. Zu diesem Zweck wurden die Bruchstücke der ›Übersetzung‹ zum Teil weiterbearbeitet. Zugleich findet innerhalb der literarischen Texte eine Reflexion der Tatsache statt, dass diese Passagen übersetzt sind.

Meine These ist also, dass Schmidt in der scheiternden Arbeit an *Finnegans Wake* das poetische Potenzial des Übersetzens entdeckt, wenn es von seinen

---

43 Jäger 2009, 113: »Verglichen mit den uneingeschränkt positiven, wo nicht euphorischen Würdigungen des ›Ulysses‹ fällt die stellenweise vernichtende Kritik an Joyce' letztem Roman auf, die umso überraschender erscheint, wenn man bedenkt, mit welchem Zeit- und Arbeitsaufwand Schmidt sich mit dem Text auseinandergesetzt und welchen Stimulus ›Finnegans Wake‹ für sein literarisches Schaffen ab 1960 dargestellt haben muss.«

44 BA II/2, 447: »Und während James sich selbst als Heiligen – mit einigen liebenswürdigen Schwächen – dafür aber mit ganz ungewöhnlich langer & harter Märtyrerzeit porträtiert hat, / richtet sich die volle Wut seiner Natur, die ganze Genialität seiner Niedertracht, gegen ihn, der langsam in den Vordergrund des literarischen Interesses zu schreiten beginnt: gegen Kain, gegen Stanislaus, seines Bruder's Hüter!« Senn 1970, 272 rezensiert *Der Triton mit dem Sonnenschirm* (1969), Schmidts gesammelte Essays zu *Finnegans Wake*, folgendermaßen: »The book makes good reading once the particular bias is noticed, and the author does not make it difficult to notice the bias: *Finnegans Wake* is best approached as autobiography, and its basic theme is James taking Stanislaus to task, a spiteful settling of old accounts.« Für Jäger 2009, 112 liegt der Grund in den »verbalen Attacken gegen die Person James Joyce« darin, dass Schmidt zu Stanislaus eine »persönliche Affinität entwickelt« habe.

45 Gradmann 1988, 162. Einen retrospektiven Überblick über den Forschungsstand in den 1960er-Jahren und die Kontroverse, die die Schmidt'schen *Wake*-Deutung ausgelöst hat, bieten Reichert und Senn 1993, 7–10.

46 Stellennachweise in Rathjen 1988, Rathjen 1995 sowie Rathjen 2020b, 97–160. Während die ersten beiden Bände alle James Joyce-Zitate und Anspielungen, chronologisch geordnet nach dem Auftauchen in Arno Schmidts Werk präsentiert, präsentiert die neu erschienene Materialsammlung dieselben Zitate geordnet nach ihrer Quelle bei James Joyce.

üblichen Fesseln (semantische Äquivalenz, Orientierung an Textintention, keine Zusätze etc.) befreit wird. Gerade weil der Versuch scheiterte, *Finnegans Wake* ins Deutsche zu übersetzen, öffnen sich Möglichkeiten zur Umdeutung, wobei die Produkte des Übersetzens zum Zweck der eigenen literarischen Produktion zweckentfremdet wurden. Dieses Kapitel beschäftigt sich mit Schmidts Auseinandersetzung mit diesem fremdsprachigen Text und dem literarischen Schaffen zweiter Stufe im Anschluss daran.

Im Zentrum dieses Kapitels steht das *Wake*-Typoskript, um das sich eine Reihe von weiteren Texten von Schmidt versammeln, die in denselben Jahren entstanden sind. Diese Konstellation ist ein großer Glücksfall, insofern Schmidts Auseinandersetzung mit *Finnegans Wake* auf unterschiedlichen Ebenen überliefert ist. Dies erlaubt es nicht nur, eine kontextbezogene Funktionalisierung von Textabschnitten zu rekonstruieren, sondern ermöglicht auch einen Einblick in Zwischenstufen des Übersetzungsprozesses. Das Kapitel versucht zunächst, die vorhandenen Texte und Materialien dieser produktionsästhetischen Konstellation überblickend zu erfassen, um sich danach den Textstücken im *Wake*-Typoskript nacheinander aus drei unterschiedlichen Perspektiven zu nähern und es als Übersetzung von *Finnegans Wake*, als Kommentar dieses Werks sowie abschließend als eigenständige Textfragmente zu verstehen.

Die Materialien dieser Konstellation lassen sich in fünf distinkten Stufen der Bearbeitung assemblieren: der englische Text, die handschriftlichen Anmerkungen in Schmidts Arbeitsexemplar, das eigentliche Typoskript mit den ›Übersetzungsproben‹, die Veröffentlichungen in Radio und Zeitung sowie die literarischen Texte Schmidts, in die übersetztes Material aus *Finnegans Wake* eingegangen ist. Dazu kommen zusätzlich die vor allem biografische Sekundärliteratur zu James Joyce und *Finnegans Wake* in Schmidts Bargfelder Bibliothek,[47] sowie verschiedene Briefwechsel und Tagebucheinträge, die eine chronologische Verortung erlauben.

Die Grundlage für den Arbeitsprozess stellt der Text von *Finnegans Wake* von James Joyce dar. Arno Schmidts Exemplar ist 1950 bei ›Faber and Faber‹ in London erschienen und wurde von diesem gemäß Besitzvermerk auf dem Vorsatzblatt des Buches im Jahr 1956 erworben.[48] Diese Textausgabe stellt den Referenzpunkt für jede Auseinandersetzung von Schmidt mit *Finnegans Wake* dar; seine Seiten- und Zeilenzählung bezieht sich durchwegs darauf. Eine zweite Ebene stellen die hand-

47 Verzeichnet in: Gätjens und Jürgensmeier 2003.

48 Gätjens und Jürgensmeier 2003, 390: »549.6. Finnegans Wake. London, Faber and Faber, (1950). 2 Bl., 628 S., 1 Bl. Orig.-Leinen. (B 10.6.32/St. 2)«. Zitiert wird die Ausgabe nach dem Faksimile von Arno Schmidts Arbeitsexemplar (A. Schmidt 1984) unter der Sigle FW.

schriftlichen Annotationen und Anmerkungen mit Blei- und Buntstiften dar, die Schmidt direkt in sein Arbeitsexemplar von *Finnegans Wake* eingetragen hat. Diese Kommentare zeigen eine intensive Auseinandersetzung mit dem ganzen englischsprachigen Text; es findet sich kaum eine Seite ohne handschriftliche Eintragung.[49] Zu den Strategien, die dazu eingesetzt werden, den Text lesbar und verständlich zu machen, gehören nicht nur die Kommentierung einzelner Worte am Seitenrand, sondern auch die Segmentierung satzlogischer Einheiten, die Markierung von rekurrierenden Wörtern sowie die Auszeichnung von Passagen, die als direkte Rede gedeutet werden. Drittens ist ein separates Konvolut vorhanden, das gemäß dem Deckblatt eine »Übersetzung ins Deutsche sowie Anmerkungen und ein Nachwort« zu *Finnegans Wake* von Arno Schmidt enthält.[50] Schmidt hat daran zwischen Mitte Februar und Mai 1961 gearbeitet, die Entstehung des Texts auf dem Deckblatt jedoch auf das Jahr 1960 zurückdatiert.[51] Erhalten sind 24 großformatige[52] Typoskript-Blätter mit Übersetzungen einzelner Passagen, wobei jede Typoskriptseite genau einer Druckseite in Schmidts Arbeitsexemplar entspricht. Die Blätter sind einseitig mit Schreibmaschine beschrieben und in unterschiedlichem Maße mit Text gefüllt; die Spanne reicht von einigen wenigen Zeilen bis zur Wiedergabe der vollen Seite. Von den 628 Druckseiten in Schmidts *Wake*-Ausgabe wurden 7 Seiten vollständig und zusätzliche 12 Seiten partiell übersetzt; 5 Seiten des Typoskripts enthalten keine Übersetzungen. Zum Typoskript gehören zusätzlich das Deckblatt sowie eine Seite mit Vorbemerkungen, die das Vorgehen beim Übersetzen und die formalen Eigenheiten der Textpräsentation erläutern. Eine weitere Seite enthält keine Übersetzung im engeren Sinn, sondern kommentierendes »Material« (FW-Ü 142).[53] Zwei weitere

---

49 Man vergleiche die polychrome Wiedergabe dieser Eintragungen im Faksimile des Arbeitsexemplars: A. Schmidt 1984.

50 A. Schmidt 1984, s. pag. [Titelblatt]. Das Faksimile der Typoskript-Blätter ist der Reproduktion von Schmidts Arbeitsexemplar lose beigelegt und wird unter der Sigle FW-Ü zitiert. Die ›Titelseite‹ und die ›Vorbemerkungen‹ des Typoskripts sind unpaginiert; ich zitiere sie im Fließtext jedoch mit den kleinen römischen Ziffern, also als FW-Ü i und ii.

51 Rathjen 2015, 22.

52 Diese Blätter weisen ein ungewöhnlich langes und schmales Papierformat von 30,2 × 59,8 cm auf (Angabe im Innendeckel von Schmidt 1984, das Faksimile gibt die Blätter »etwas verkleinert[]« (Rathjen 2015, 22) wieder. Das Format war in seiner Breite durch die Öffnung von Arno Schmidts 12-Zoll-Schreibmaschine (12″ = 30,48 cm) beschränkt, während die Höhe des Bogens genug Platz lässt für eine Kopfzeile und 36 Zeilen mit doppeltem Durchschuss. Das Papier ist also deutlich größer als im Tagebucheintrag vom 16.2.1961 angekündigt: »Einfall zur Beschaffung von billigen Din A 3 Seiten, für FW=Übersetzung und Lilienthal.« (Rauschenbach 1996, 28; Hinweis Rathjen 2015, 22).

53 So enthält das Blatt zu Seite 402 unter anderem eine tabellarische Auflistung von zwölf Figuren, die auf der entsprechenden Seite erwähnt werden, und die Schmidt als Statthalter für die zwölf Monate dechiffriert.

Bogen sind fast vollständig leer: Es handelt sich, wenn es überhaupt gestattet ist, das Wort zu benutzen, um die ›Übersetzung‹ der Titelei zum dritten Teil des Buches. In der Mitte von Seite 401 prangt deshalb eine stolze römische Drei, während das Blatt zu Seite 402 neben der Kopfzeile, wie in der Vorlage, überhaupt keinen Text enthält. Die Schmidt'schen Übersetzungsproben umfassen nur einen kleinen Bruchteil der Textmenge von *Finnegans Wake*.[54] Kriterien bei der Auswahl der übersetzten Textstellen lassen sich kaum identifizieren; auffällig ist aber Schmidts Verzicht darauf, bei der Übersetzung am Anfang zu beginnen. Einzelne der übersetzten Seiten von *Finnegans Wake* zeichnen sich durch besondere Merkmale aus, wie die Kritzeleien auf Seite 308; andere, wie der größere Block der Seiten 401–406, gehen mit dem Beginn des dritten Buchteils einher. Andere Abschnitte werden ohne Regel ausgewählt. So beginnt die erste übersetzte Passage auf Seite 30 nicht nur mitten in einem Absatz, sondern gar mitten in einem Satz.

Vom Typoskript zu unterscheiden sind, viertens, die verschiedenen interpretativen und publizistischen Texte, die Schmidt im Zuge seiner Beschäftigung mit *Finnegans Wake* in Form von Funkdialogen und Feuilletonartikeln veröffentlicht hat.

In diese deutschsprachigen Texte sind in unterschiedlichem Umfang kürzere Übersetzungen und Kommentare von einzelnen Passagen aus dem *Wake* eingegangen. Dabei handelt es sich um die folgenden Texte, chronologisch geordnet nach dem Zeitpunkt ihrer Entstehung:[55] Schmidts erster Text zu *Finnegans Wake* ist der Entwurf »Der Meister des Odysseus« (Niederschrift: Juni/Juli 1960)[56] für einen von Helmut Heißenbüttel erbetenen Radiobeitrag über James Joyce, den er verwirft, um das Thema konziser zu fassen,[57] und an dessen Stelle der Rundfunkdialog »Das Geheimnis von Finnegans Wake« (Niederschrift: Juli 1960)[58] und eine in Fließtext umgearbeitete Artikelserie für die ZEIT mit demselben Titel treten (Niederschrift: Nov. 1960).[59] Diese Texte waren also schon gedruckt, bevor das *Wake*-Typoskript entstanden ist. Im Jahr darauf, nach der Entstehung des *Wake*-Typoskripts, ent-

54 Der größte zusammenhängende Abschnitt umfasst die ersten Seiten des dritten Teils von *Finnegans Wake*; weitere Abschnitte finden sich in den Kapiteln 1,2 (FW 30–31 und 39), 1,3 (FW 63–64), 1,6 (FW 166–167) und 1,7 (FW 182–184); 2,1 (FW 244–245; 259) und 2,2 (FW 308) sowie 3,1 (FW 401–406).
55 Die Chronologie der Texte folgt der Darstellung von Rathjen 2015, 19–24.
56 Vgl. BA S/1, 216–241, 387–388 [Anm.].
57 Rathjen 2015, 19–20.
58 Vgl. BA II/2, 433–473, 489 [Anm.]; zu den direkten Joyce-Zitaten, Rathjen 1988, 19, 46–50.
59 Vgl. BA III/4, 32–54, 470 [Anm.]. Diese Texte wurden als Artikelserie in der ZEIT veröffentlicht: 1. Das Geheimnis von Finnegans Wake. Eine neue Interpretation des Alterswerkes von James Joyce. Von Arno Schmidt. In: Die Zeit vom 2.12.1960. 2. Seines Bruders Schmäher. Das Geheimnis von Finnegans Wake (II). Von Arno Schmidt. In: Die Zeit vom 9.12.1960. 3. Der Höllenschlüssel. Das Geheimnis von Finnegans Wake. In: Die Zeit vom 16.12.1960; zu den Joyce-Zitaten, Rathjen 1988, 50–74.

standen der Dialog »Der Triton mit dem Sonnenschirm« (Niederschrift: Juni 1961),[60] worin große Teile der *Wake*-Übersetzung verwertet wurden, sowie der exegetische Aufsatz »Kaleidoskopische Kollidier=Eskapaden« (Niederschrift: September 1961),[61] der zu zwei Dritteln aus einer stichwortartigen kommentierenden Inhaltszusammenfassung des Texts besteht und der erst 1969 als Teil des Sammelbandes *Triton mit dem Sonnenschirm* erschienen ist.

Die fünfte und letzte Schicht umfasst Schmidts literarische Texte, in die einzelne Bruchstücke aus den Joyce-Übersetzungen in unterschiedlichem Umfang eingegangen sind. Dies gilt für den Erzählband *Ländliche Erzählungen* (1964). Insbesondere in den beiden Erzählungen *Kundisches Geschirr* und *Piporakemes!* zeigt sich dabei eine ausgeprägte metatranslatologische Selbstreflexivität.[62]

Von Arno Schmidts Arbeitsexemplar von *Finnegans Wake* existiert ein Faksimile.[63] Weitere grundlegende Materialien inklusive einer Chronologie und einer Zusammenstellung von Joyce-Zitaten in Schmidts veröffentlichten Texten wurden in zwei philologischen Publikationen von Friedhelm Rathjen erschlossen. Ferner hat Rathjen bereits in den 1990er-Jahren einen Aufsatz zu Schmidts *Wake*-Übersetzung veröffentlicht, der versucht, eine Ehrenrettung des Texts vorzunehmen, indem er die literarischen Qualitäten der Texte für sich betont und den *Wake* zu einem »Textgenerator« erklärt, der eigene, neue Texte entstehen lässt[64] und in dieser Hinsicht den Boden für meine Überlegungen bereitet. Neben Rathjens Veröffentlichungen gibt es kaum substanzielle Publikationen zu Schmidts Auseinandersetzung mit *Finnegans Wake*.[65]

Schmidts intensive Auseinandersetzung mit *Finnegans Wake*, deren Chronologie Rathjen rekonstruiert hat, fällt vornehmlich in die Jahre 1960–1961. Dabei ist es schlagend, wie sich Schmidts Selbsteinschätzung in Bezug auf den *Wake* innerhalb von wenigen Monaten grundlegend wandelt. Noch im Frühsommer 1960 hat Schmidt das Gefühl, sich mit dem Text zu wenig auszukennen, um einen Radiotext darüber zu verfassen, während er im Herbst bereits überzeugt ist, mit seiner These vom verschlüsselten Bruderzwist über eine innovative Interpretation des Werks

60 Vgl. BA II/3, 31–69, 394 [Anm.]. Der Text des Dialogs mit dem in Klammern gesetzten Untertitel: »Überlegungen zu einer Lesbarmachung von FINNEGANS WAKE von James Joyce« wurde 1969 bei Stahlberg zusammen mit weiteren Schriften zu Joyce unter dem Titel »Der Triton mit dem Sonnenschirm« (A. Schmidt 1969) veröffentlicht; dazu Rathjen 1988, 78–93.

61 Vgl. BA III/4, 115–129, 473 [Anm.] Der Text erschien zum ersten Mal in TmS (Triton mit dem Sonnenschirm. Stahlberg 1969); Rathjen 1988, 95–99.

62 Zu letzterem Text, vgl. R. Simon 2014a.

63 A. Schmidt 1984.

64 Rathjen 2010b, 133.

65 Relevante Sekundärliteratur: Rathjen 2015; Hildesheimer 2006; Armonies 1995; Rathjen 1991; (wieder in: Rathjen 2010b); Weninger 1986.

zu verfügen, die zu einer grundlegenden Publikation führen wird.[66] Im Frühjahr darauf verfertigt er seine Übersetzungsproben, ohne aber vom Verlag einen Auftrag und die Rechte zur Übersetzung erhalten zu haben.[67] Damit setzt die Phase der literarischen Textverwertung ein.

In dieser komplizierten Konstellation stellt das Typoskript den zentralen Nexus dar, denn Material daraus gelangt in viele der publizierten Texte. Wenngleich ein Blick auf die Chronologie zeigt, dass nicht alle Schmidt'schen Übersetzungen direkt daraus hervorgegangen sein können,[68] stellt das Typoskript die Schaltstelle dar, welche die verschiedenen Publikationen mit dem englischsprachigen Ausgangstext verknüpft.

Trotz der Charakterisierung als ›Übersetzung‹ ist der textuelle Status von Schmidts *Wake*-Typoskript nicht so eindeutig, wie man dies erwarten könnte. Dies zeigt sich nicht nur in der typografischen Textdarbietungsstrategie, die Kommentaren und Anmerkungen einen zentralen Platz in einer zweiten Textspalte einräumt (s. u.), sondern auch in der Charakterisierung des Typoskripts in den »Vorbemerkungen«. Darin räumt Schmidt der Idee großen Platz ein, *Finnegans Wake* sei prinzipiell in seiner Gesamtheit zu entschlüsseln. Sei man erst einmal »darauf [ge]kommen«, dann sei die »Lösung« nicht selten »sehr 'einfach'« (FW-Ü ii). Überdies bezeichnet Schmidt das Dokument – in polemischer Abgrenzung zu Georg Goyerts heftig kritisierter Übersetzung des *Ulysses* – als eine »Lesbarmachung« des englischen Texts, die nicht mehr als eine »erste Näherung[]« (FW-Ü ii) sein könne. Der Begriff der Lesbarmachung wird auch in Schmidts publizistischen Texten zum *Wake* verwendet, wobei Schmidt ihn zum Gegenteil einer Übersetzung erklärt, die ihm bei einem Text wie *Finnegans Wake* als unmöglich erscheint:

> Eine ‹Übersetzung› im normalen Sinne des Begriffes ist nicht möglich; da wohl noch Rhythmus & Vokalharmonie, niemals aber die hoffnungslos auf englischer Orthografie & Aussprache aufgebauten Wortwitze unter genauer Erhaltung ihres Doppel= und Dreifachsinns in einer anderen Sprache wiederzugeben wären. Was jedoch sehr möglich wäre – und längst hätte geschehen sollen: […] das wäre eine seiten= und zeilengetreue ‹Entzerrung ins Deutsche›; eine Lesbarmachung unter Zugrundelegung eines der erwähnten Lesemodelle. (BA III/4, 128)

66 Rathjen 2015, 20–23.
67 Rathjen 2015, 23. Vgl. auch Drews 2014c, 58: »Unglücklicherweise wurde in den Jahren um 1960 trotz großer Bemühungen Schmidts nichts aus jenem großen Übersetzungsprojekt […]. Damals schrieb Schmidt einen Brief an mehrere deutsche Verlage mit dem Angebot, ›Finnegans Wake‹ von James Joyce in etwa drei- bis fünfjähriger Arbeit für ein Honorar von 36 000 Mark zu übersetzen.«
68 Den Artikel »Das Geheimnis von Finnegans Wake« (BA III/4, 32–54) publizierte Arno Schmidt in drei Teilen im Dezember 1960 in der ZEIT (vgl. Müther 2019, 920–921). Dieser Text enthält bereits Übersetzungen einzelner Sätze, obgleich der Artikel publiziert wurde, *bevor* die Typoskript-Blätter entstanden sind.

Eine so definierte Lesbarmachung bringt demnach immer eine Reduktion der Bedeutungsmöglichkeiten des Texts mit sich, insofern die ›Übersetzung‹ bereits vor dem Hintergrund eines bestimmten Lesemodells, das heißt, einer bestimmten interpretatorischen Position erfolgt. Von den verschiedenen Lesarten eines Mehrfachsinns werden damit nur jene aufgegriffen, die sich in dieses Modell integrieren lassen, was – dies scheint zumindest die Hoffnung zu sein – zu einem kohärenten und verständlichen Text führen soll. Nun ist der Aufsatz *Kaleidoskopische Kollidier=Eskapaden*, aus dem dieses Zitat stammt, erst ein halbes Jahr nach dem *Wake*-Typoskript entstanden und reflektiert damit bereits die praktische Erfahrung der übersetzerischen Auseinandersetzung mit *Finnegans Wake*. Gleichwohl scheint der Begriff der Lesbarmachung bereits zu diesem früheren Punkt ähnlich konzipiert gewesen zu sein, denn die Idee der Lesemodelle tauchte schon im Herbst zuvor auf, als Schmidt dem »kultischen« Lesemodell (BA III/4, 34) aus dem *Skeleton Key* von Campbell und Robinson ein »zweites Lesemodell« (BA III/4, 35) entgegenzustellen versucht, das in jedem Satz des *Wake* den tiefen Bruderzwist zwischen James und Stanislaus Joyce verschlüsselt sieht, sodass es sich dabei um »eines der infamsten Pasquille der Weltliteratur handle« (BA III/4, 36). Dabei bleibt es offen, wie weit der Geltungsanspruch von Schmidts These geht. Zunächst ist von einem in »sich widerspruchsfreie[n] Lesemodell[]« (BA III/4, 34) die Rede. Dies lässt es zu, dass auch in Schmidts Perspektive zwei (oder mehr) Lesemodelle gleichwertig nebeneinanderstehen können. Der Nachdruck, mit dem sich Schmidt in der Folge aber gegen das kultische Lesemodell von Campbell und Robinson wendet, deutet darauf hin, dass er für sein eigenes Lesemodell exklusive Geltung beansprucht.

Schmidts *Wake*-Typoskript, insofern es einer Lesbarmachung des Texts im Sinne eines bestimmten Lektüremodells verpflichtet ist, ist Übersetzung und Kommentar zugleich. Es überführt den Text in eine andere Sprache, verfolgt aber eine eigene Agenda: Ziel ist es, Verstecktes zu entschlüsseln und an die Oberfläche zu holen. Dabei findet beim Übersetzen eine Umkehrung der üblichen Texthierarchie statt. Das Übersetzen stellt sich nicht in den Dienst des ursprünglichen Texts, sondern ist erster Linie der Interpretation verpflichtet. Fasst man Schmidts Bruderzwist-Theorie als Fehl- und Überinterpretation[69] des Texts auf, so liegt hier ein Fall vor, in dem der unrechtmäßige Gebrauch eines Texts im Sinne Ecos tatsächlich in Kombination mit dem wilden Übersetzen stattfindet. So wie die Schmidt'sche Interpretation die Grenzen der hermeneutischen Billigkeit überschreitet, so überschreitet sein *Wake*-

69 Die Rezension von Senn 1970, 272 steht stellvertretend für die gesamte englischsprachige Joyce-Forschung, in der die Bruderzwist-These als indiskutabel gilt: »This book may mislead unWaked German readers, but Joyceans who are unlikely to be shaken in their fundamental beliefs by the somewhat lopsided views put forth with great vigour, and who can take some erratic readings in their stride, may find it amusing after all the trite notes that we tend to provide.«

Text die Normen des regulären Übersetzens, wobei beide Transgressionen mit Blick auf dasselbe argumentative Ziel erfolgen.[70]

Als zwei Modi des Umgangs mit einem fremden Text laufen ›Übersetzen‹ und Kommentieren bis zu einem gewissen Punkt kongruent zueinander. Beide haben das Ziel, einem Publikum einen Text zugänglich zu machen, der diesem aufgrund von Differenzen im sprachlichen und kulturellen Code unzugänglich ist. Dennoch unterscheiden sich die Funktionen im Einzelnen markant. Wo das Übersetzen auf einen einzigen Text abzielt und daher die diversen Polysemien des Ausgangstexts in sich aufnehmen muss, zielt der Kommentar auf deren explizite Offenlegung und dabei in vielen Fällen auf Vereindeutigung. Ebendarum bietet es sich an, Schmidts Beschäftigung mit *Finnegans Wake* unter diesen beiden Aspekten gesondert darzustellen. Damit gehen auch unterschiedliche Blickrichtungen einher: Die übersetzungskritische Perspektive nimmt den englischsprachigen Text als Ausgangspunkt und erschließt sich den deutschen Text erst vor diesem Maßstab und nach der Maßgabe der impliziten Erwartungen an eine reguläre Übersetzung. Die Kommentarperspektive führt zu einer Umkehrung der Verhältnisse und zu einer Lektüre des englischen Texts vor dem Hintergrund des Deutschen. Diese beiden Perspektiven nehmen den Text in seinem Bezug auf den jeweils anderen Text wahr. Es bietet sich darum an, Schmidts *Wake*-Typoskript noch in einer dritten Hinsicht zu untersuchen: Als einen für sich stehenden Text, bei dem sich die Frage nach seiner Literarizität stellt. In den nächsten drei Abschnitten soll je eine der drei Perspektiven auf das *Wake*-Typoskript eingenommen werden: Zunächst die Perspektive der Übersetzungskritik und jene des Kommentars, um schließlich das *Wake*-Typoskript für sich allein zu untersuchen.

3.1 Das Wake-Typoskript als Übersetzung

Die übersetzungskritische Perspektive fragt, was von *Finnegans Wake* in Schmidts Typoskript erhalten bleibt. Die Entscheidung, keine Übersetzung im engeren Sinne, sondern eine Lesbarmachung des Texts vorzunehmen, führt – wie sich zeigen wird – dazu, dass sowohl die Mehrsprachigkeit als auch die Polysemie des Ausgangstexts zurückgenommen werden. Gleichwohl wird das Konvolut von Typoskriptblättern auf dem Deckblatt als eine »Übersetzung ins Deutsche« (FW-Ü i) deklariert, was die Erwartung an den Text entscheidend prägt. In den »Vorbemerkungen« zum Typoskript werden das Vorgehen beim Prozess der Übertragung und die formale

---

70 Vgl. Eco 1990a, 47–48, darauf die Entgegnung von Culler 1994, der sich für ›Überinterpretation‹ ausspricht.

Konzeption des *Wake*-Typoskripts ausführlich dargestellt, wobei das Augenmerk auf der Explikation der typografischen Gliederung der einzelnen Seiten liegt. Dabei wird das Konvolut ausdrücklich als Übersetzung präsentiert, wobei die minutiösen Bemerkungen den Eindruck höchster philologischer Exaktheit vermitteln. So wird festgelegt, die Übersetzung erfolge »seiten= und zeilengetreu« (FW-Ü ii), sodass zur deutschsprachigen Übersetzung auch die englischsprachige Sekundärliteratur herangezogen werden könne. Auch wird am linken Rand des Haupttexts eine Zeilenzählung eingefügt. Diese enge formale Bindung an den Ausgangstext ist zwar für die künftige Leserschaft, die sich den englischen Text mithilfe dieser Übersetzung erschließen will, von großem Nutzen, insofern die parallele Lektüre beider Texte vereinfacht wird. Gleichzeitig stellt sie aber eine übersetzerische Herausforderung dar. Durch den engen zeilenweisen Bezug zwischen Ausgangs- und Zieltext, dürfte der Text zu einer starken Ausrichtung an der Syntax und am Wortlaut der Vorlage tendieren. Angesichts der vielfach langen Sätze in der englischen Vorlage und der sparsam eingesetzten Interpunktion ist dies allerdings nicht leicht zu realisieren. Hinzu kommt, wie Schmidt in seinen übersetzungskritischen Publikationen der Fünfzigerjahre selbst festhält,[71] dass eine deutsche Übersetzung aus dem Englischen aufgrund der unterschiedlichen Wort- und Satzlängen der beiden Sprachen übers Ganze gesehen etwas mehr Platz einnimmt als die Vorlage. Als heuristisches Instrument zur Beurteilung der Qualität von Übersetzungen definiert Schmidt einen auf die Zahl der Buchstaben bezogenen »Vergrößerungsfaktor«, der bei »sorgfältig gearbeiteten Übersetzungen« vom Englischen ins Deutsche bei 1,1 zu liegen habe (BA III/4, 9).[72] Liegt der Faktor darunter, dann sei dies ein Indiz von Kürzungen, liege er darüber, sei der Text bei der Übersetzung »verwässert« worden (BA III/4, 350). In den Übersetzungsproben, die Schmidt im *Triton* abdruckt, unterbietet er diese Vorgabe. Kaum je kommt er über einen Faktor von 1,04 hinaus; in zwei Abschnitten

71 Diese »jedem Leser bei der Beurteilung von Übersetzungen aus dem Angelsächsischen anzuempfehlende Klugheitsregel« (BA III/4, 9) findet sich zuerst in *Von deutscher Art und Kunst* (1959); Schmidt selbst bezeichnet sie bereits dort den »Schmidt'schen Vergrößerungsfaktor« (BA III/4, 9). Die Faustregel wird dann in vielen weiteren Besprechungen angelsächsischer Übersetzungen von Schmidt verwendet, um die Qualität einer Übersetzung zu beurteilen, so in seinem Essays *Das Buch Mormon* (BA III/3, 69), *Schutzrede für ein Graues Neutrum* (BA III/3, 349). Ausdrücklich an Arno Schmidt angelehnt, versuchte Stalph 1994, 485 nach demselben quantitativen Prinzip auch für Übersetzungen vom Japanischen ins Deutsche einen »Äquivalenzwert« als Bewertungsmaßstab festzulegen.

72 Die bemerkenswerte Kürze der *Wake*-Übertragungen bemerkt Rathjen 1988, 204, Schmidts Vermögen, *Finnegans-Wake* so »ohne nennenswerten Mehrbedarf an Wörtern in eine deutsche Fassung zu bringen, verlangt dem Wortstatistiker ein Staunen ab«, und er schließt daraus, dass Schmidt notwendigerweise semantische Einbußen in Kauf genommen haben müsse, denn es sei unbestritten, dass eine Übersetzung von *Finnegans Wake*, die »auch nur annähernd alle im Urtext vorhandenen Sinnbezüge bewahren will, additive Verfahren anwenden« müsse (Rathjen 1988, 205).

werden sogar weniger Zeichen verwendet als im Ausgangstext. Bedenkt man, dass Wortspiele mehrere Bedeutungsebenen übereinanderlegen und damit Informationen im Text weiter verdichten, so stellt sich der formalistische Anspruch auf eine zeilengetreue Wiedergabe des Texts noch schwieriger zu erfüllen dar.[73] Rathjens begründet dies mit der Feststellung, Schmidt habe den *Wake* regelmäßig in verkürzender Weise übersetzt, auf Wortreihungen und lange Komposita weitgehend verzichtet und damit die komplexen Mehrfachbedeutungen des *Wake* im Haupttext seiner Übersetzung nicht immer hinreichend wiedergegeben. Diese Reduktion des mehrfachen Schriftsinns, die Rathjen anhand der Übersetzungsproben im *Triton* diagnostiziert, dürfte sich nicht zuletzt durch die formal-typografische Vorgabe der Zeilentreue im Typoskript erklären, in dem die rechte Spalte zumindest konzeptuell für Bedeutungsdifferenzierungen vorgesehen ist.[74]

Diese Parallelisierung zielt darauf ab, die Übersetzung so zu konzipieren, dass sie nicht für sich allein konsultiert wird, sondern ein permanentes Vergleichen mit der Vorlage nahelegt. Bereits diese formale Ausgangslage hält dazu an, die Übersetzung als eine Art Krücke zu verstehen, die einem Publikum, das die englische Sprache beherrscht, von der sprachlichen Komplexität des *Wake* aber überfordert ist, einen leichteren Zugang hin zu einem ersten Verständnis des Texts ermöglicht. Die Tendenz zum Kommentar ist dem Typoskript unmittelbar eingeschrieben. Trotzdem ist dieser Hinsicht auf das Typoskript eine übersetzungskritische Perspektive entgegenzustellen, die genau in die andere Richtung geht und versucht, sich die Konstellation vom englischen Text her zu erschließen. Diese Blickrichtung muss, wenn sie den Erwartungen und Gesetzen des regulären Übersetzens verpflichtet ist, die klassische Frage nach Gewinn und Verlust beim Übersetzen stellen, das heißt, welche Bedeutungspotenziale und sprachlichen Eigenheiten von *Finnegans Wake* sich auch im Typoskript wiederfinden lassen. Sie kann sich nicht auf das Typoskript allein verlassen, sondern muss sich die Bedeutungspotenziale von *Finnegans Wake* selbstständig erschließen.

Das Ideal einer solchen Übersetzungskritik verlangt danach, dass alle Bedeutungsmöglichkeiten des Ausgangstexts bekannt sind, um im Vergleich dazu die Differenz zu markieren. Hier stellt sich das methodologische Problem, dass ein umfassendes Verständnis dieses Texts nicht zu erreichen ist. Es scheint auch im Sinne einer historisch adäquaten Rekonstruktion angemessen, diese Untersuchung darauf zu beschränken, bei der Rekonstruktion der einzelnen Textstellen aus-

73 So kommt man für die mittlere Spalte in Schmidts Typoskript, die den übersetzten Text enthält, knapp über 80 Zeichen pro Zeile (inklusive Leerzeichen); während selbst eine eng gedruckte Druckzeile in Schmidts *Wake*-Ausgabe von Faber & Faber kaum mehr als 60 Zeichen enthält.
74 Tabelle bei Rathjen 1988, 204.

schließlich auf jene Werke der Sekundärliteratur zum *Wake* zurückzugreifen, die auch Arno Schmidt zum Zeitpunkt der Entstehung des Übersetzungstyposkripts nachweislich zur Verfügung standen.[75] Im direkten Vergleich einzelner Passagen lassen sich dabei hinsichtlich der Veränderungen klare Tendenzen feststellen, die bei der übersetzerischen Bearbeitung des Texts entstanden sind. Dazu gehört die sprachliche Vielfalt, genauer: die Semiodiversität[76] des Ausgangstexts, die in Schmidts Typoskript nur in geringem Maße wiedergegeben wird. Selbst in Fällen, in denen eine Nachbildung eines Worts in deutscher Sprache problemlos möglich wäre, wird das Wort im Typoskript in vielen Fällen durch eine generische Form wiedergeben, die zwar den Begriffsgehalt abbildet, die außergewöhnliche Wortwahl des Ausgangstexts aber gänzlich ignoriert.

So wird das Wort »ethnarch«, bei James Joyce aus gr. ἔθνος (Volk) und ἀρχός (Herrscher) zusammengesetzt, schlichtweg mit »König[]« (FW-Ü 30:20) wiedergegeben, das Wort »obscuritads« mit seinen spanischen Anklängen trotz der Existenz des deutschen Worts ›Obskuritäten‹ mit »Finsternissen« (FW-Ü 244:15); desgleichen wird »scielo«, das dem spanischen ›cielo‹ (Himmel) den Anlaut des englischen ›sky‹ verpasst und beiden Wörtern damit eine gemeinsame etymologische Wurzel einschreibt, geradezu banal als »mein Himmel« übersetzt (FW-Ü 244:25) Die vielfältige Sprachigkeit[77] der Wörter unterschlägt Schmidt durchwegs, sie wird auch in der Randspalte kaum benannt. Diese Übersetzungen verletzen zwar nicht das Prinzip denotativer Äquivalenz, geben den Text aber trotzdem nicht adäquat wieder, insofern sie den *Wake* von seiner sprachlichen Vielfalt befreien.

Deutlich zeigt sich die Tendenz hin zur Monolingualität des Deutschen auch bei der Wiedergabe der eröffnenden Passagen des dritten Teils. Dieser beginnt, so rekonstruieren Campbell und Robinson im *Skeleton Key*, mit nächtlichem Glocken-

---

75 Es gibt zwei Quellen, um zu rekonstruieren, auf welche Sekundärliteratur Schmidt zugreifen konnte: Erstens, das Abkürzungsverzeichnis am Ende der Vorbemerkungen des Typoskripts selbst; zweitens, die verzeichnete Sekundärliteratur in Arno Schmidts Bibliothek mit einem Erscheinungsdatum oder einem Datumseintrag auf dem Vorsatzblatt vor Mai 1961. Unter den 11 Titeln im »Verzeichnis der Abkürzungen« finden sich vor allem die anderen literarischen Texte von James Joyce (inkl. »'Scribbledehobble' (J.J.'s Notizbuch)«, zum *Wake* [FW-Ü ii]) und Stanislaus Joyce' *My Brothers Keeper*, plus die Biografien von Gorman 1957; und Ellmann 1959 sowie, ganz zuoberst, den *Skeleton Key* von Robinson und Campbell 1944, der mit großer Wahrscheinlichkeit den einzigen Stellenkommentar zum *Wake* darstellt, den Schmidt konsultierte. Im Bibliotheksverzeichnis finden sich ein Band einer Ausgabe der Briefe von James Joyce (Gilbert 1957), die Memoiren von Colum und Colum 1959, die beiden literaturwissenschaftlichen Schriften von Tindall 1959 sowie Atherton 1959. Ein kommentiertes Verzeichnis von Schmidts Joyce-Handbibliothek bietet der Materialienband von Rathjen 2020b, 53–95, der auch Schmidts Rezeptionsspuren darin verzeichnet.

76 Dembeck 2021, 360, 347–348 (zum Begriff ›Semiodiversität).

77 Vgl. Arndt, Naguschewski und Stockhammer 2007, 26, siehe S. 54 (Anm. 121).

schlag und der Stimme des Nachtwächters, der die Stunden ausruft, während das Elternpaar im Bett liegt.[78]

> Hark!
> Tolv two elf kater ten (it can't be) sax.
> Hork!
> Pedwar pemp foify tray (it must be) twelve.
> (FW 403:1–4)

Die nächtliche Stunde ist nicht zu bestimmen; die Zahlen gehen wild durcheinander, nicht nur in ihrer Folge, sondern auch in ihrer sprachlichen Herkunft, als seien sie halb geträumt. So scheint auch Schmidt die Szene aufzufassen, der in der rechten Spalte des *Wake*-Typoskripts in einer handschriftlichen Anmerkung die beiden einzelnen Wörter als Schnarchlaute deutet und der Person einen »¾=Schlaf« attestiert; eine Kontextualisierung, die mit der Deutung im *Skeleton Key* weitgehend übereinstimmt.[79]

Die handschriftlichen Eintragungen in Schmidts Arbeitsexemplar von *Finnegans Wake* erlauben es im Detail zu rekonstruieren, wie die Passage im Zuge des Übersetzens einer Entschlüsselung unterzogen wurde. Links neben dem Wort »pedwar« ist mit Bleistift vermerkt: »Welsch 4«, über »pemp«, dem zweiten Wort in dieser Zeile wird verzeichnet: »Armenisch 5«. Am oberen Seitenrand finden sich darüber hinaus die beiden ungeordneten Zahlenreihen, die als das semantische Gerüst dieses Abschnitts identifiziert wurden, denn die beiden Ausrufe und auch die Klammerbemerkungen werden ausgelassen.

12	2	11	4	10	…	6
4	5	5	3			12

Indem zur Wiedergabe arabische Ziffern eingesetzt werden, präsentieren sich die beiden Zeilen übersprachlich: Die Zahlen werden konzeptuell dargestellt, ohne dass festgelegt wird, in welcher Sprache sie auszusprechen sind. Die sprachliche Diversität der Passage wird in den handschriftlichen Anmerkungen zwar gekennzeichnet, gleichzeitig wird davon abstrahiert, indem als Kern des Abschnittes eine reine Zahlenreihe präsentiert wird. Und so ist die Übersetzung im Haupttext fast durchgehend deutsch.

78 Robinson und Campbell 1944, 258: »This chapter opens with the night sounds of bells tolling an unidentifiable hour, and the voice of the watch. We view the parental couple in bed.«
79 Robinson und Campbell 1944, 258.

> Haarrch !*
> Zwölf; Zwei; Elf; Quater; Zehn; (es kann nicht) Sex sein.
> Horrch !
> Viere; Pümpf; Fümmewe; Drei; (es muß wohl) Zwölf sein.
> (FW-Ü 403:1–4)

Das schwedische Wort »tolv« wird in dieser Liste genauso auf seinen reinen Zahlenwert reduziert, wie auch die englischsprachigen Zweit-Lesarten zu den deutschen Zahlwörtern »elf« (›Elfe‹/›Alb‹) und »tray« (›Tablett‹) in dieser Übersetzung vollständig nivelliert werden. Die einzige Information, die in diesem Kontext für die Übersetzung als relevant gesetzt wurde, scheint das verquere Zählen zu sein, während alle anderen Aspekte irrelevant zu sein scheinen. Im englischen Text findet zwischen dem ersten und dem letzten Element der mehrsprachigen Zahlenwörterreihe ein textinterner Übersetzungsvorgang statt: Das schwedische ›tolv‹ wird ins englische ›twelve‹ überführt. Auch dies wird in der Übersetzung in keiner Weise repräsentiert: Hier sind das erste und das letzte Wort der Reihe identisch. Doch die Entscheidung zur Reduktion auf die reine Denotation der Begriffe wird gleichwohl nicht konsequent durchgeführt.

Gewisse Verfremdungen werden auch im Zieltext aufgegriffen. Dabei wird jedoch, mit einer Ausnahme, darauf verzichtet, auf Elemente zurückzugreifen, die aus anderen Sprachen als der Deutschen entstammen. Vielmehr wird die entfallene sprachliche Diversität zumindest in der zweiten Zahlenreihe durch einige gemäßigte dialektale Abweichungen vom Standarddeutschen kompensiert. Der Grad der Verschlüsselung wird dadurch reduziert. Während »Pedwar« und »pemp« sich vor dem Hintergrund des lexikalischen Inventars der englischen Sprache abheben, sind »Pümpf« und »Fümmewe« problemlos auf ›fünf‹ zurückzuführen. Selbst im einzigen Fall, in dem die fremdsprachige Wortform *per se* erhalten bleibt, wird das damit verbundene Wortspiel beseitigt. In Schmidts Übersetzung wird zwar das lateinische Iterativzahlwort »Quater« (=viermal) erhalten, die Orthografie wird im Vergleich zum Ausgangstext aber normalisiert und vereindeutigt: Im englischen Text von *Finnegans Wake* kann das lateinische Zahlwort aufgrund seiner veränderten Orthografie (»kater«) hingegen auch mit dem Schlüssel der deutschen Sprache gelesen werden. Im *Wake*-Typoskript hingegen findet sich von dieser männlichen Katze keine Spur mehr. Dabei gibt es keinen zwingenden Grund dafür, dieses Wortspiel, das sich einem deutschen Publikum leichter erschließt als einem englischen, im Übersetzungsprozess zu tilgen. Selbst die Etablierung einer zweiten parallelen Spalte, welche die nicht wiederzugebenden Aspekte polysemer Passagen aufnehmen könnte, wird in diesem Abschnitt nicht dafür genutzt, diese zusätzlichen Informationen aufzunehmen. Durch all diese Anpassungen wird im Übersetzungsprozess performativ eine klare Unterscheidung etabliert: Zwischen relevanten Aspekten des englischen Texts einerseits und solchen, die diesem nur akzidentell

zukommen. Zum ersten Teil werden semantische Grundstrukturen (wie die wirre Zahlenreihe im vorliegenden Beispiel) gezählt, während Aspekte der rhetorischen Durchformung des Texts (wie Wortspiele, Mehrdeutigkeiten und Wechsel zwischen Sprachen) im Typoskript nicht widergespiegelt werden. Die Bearbeitung zeigt also eine Präferenz, auf die Ebene der Signifikate zu gelangen, während die Polyvalenz der Signifikanten unbeachtet bleibt.

Geht in den besprochenen Beispielen im Übersetzungsprozess durchweg Information verloren, bleibt noch der Fall der Wiedergabe des letzten Zahlworts in der ersten Zeile. Das Wort »sax« (FW 403) unterscheidet sich vom Zahlwort ›six‹ nur durch den Vokal. Es bedeutet, lateinisch aufgefasst, ›Stein‹; alternativ bezeichnet es eine Hiebwaffe sowie das Instrument ›Saxofon‹. Obwohl genau dieselben drei Buchstaben im Deutschen über dasselbe Bedeutungsspektrum verfügen, entscheidet sich Schmidt dagegen, es entsprechend wiederzugeben. An dessen Stelle verändert er die Lautung und setzt »Sex« (FW-Ü 403) ein. Dadurch unterstellt er dem *Wake* eine erotisch-sexuelle Dimension, die diesem zumindest an dieser Stelle nicht gegeben ist. Wenngleich dieses Verfahren im *Wake*-Typoskript nur selten zum Einsatz kommt, wird genau diese Form der entlarvenden Übersetzung, die die im Text versteckte Perversion an die Oberfläche zu heben versucht, im Zuge der Auseinandersetzung mit Edgar Allan Poes literarischem Werk in *Zettel's Traum* eine zentrale Rolle spielen. Trotzdem bemerkt auch Rathjen, Schmidts Übersetzungen erlaubten sich im Vergleich mit anderen Übersetzern von *Finnegans Wake* in den »kreativen Momenten wesentlich mehr Freiheiten gegenüber dem Original«.[80] Rathjen verweist dabei auf extreme Fälle »bis hin zur absichtlichen Nasführung des Lesers, die aus ›Asia in Ireland‹ ›Asia in Zornland‹ macht«;[81] weil sich darin das englische Wort ›ire‹ (Zorn) verbirgt. Genauso entscheidend sind die kleinen Abweichungen beim Übersetzen, die in beiläufiger Zugabe und Umstellung einzelner Buchstaben geschehen. Diese sprachspielerische Kreativität zeigt sich nicht nur wie oben beim Wort »Sex«, sondern auch bei der Übersetzung der Phrase »for behemuth and mahamoth« (FW 36), worin Schmidt einerseits die anagrammatische Vertauschung der Endsilben korrigiert, sodass sich das hebräische Ungeheuer »Behemoth« nicht mehr nur in der Latenz des Wortspiels befindet (FW-Ü 36); dem anderen Wort verpasst er aber zusätzlich an der Stelle des ›h‹ ein Doppel-›m‹, sodass das Mammut zum »Mammamut« (FW-Ü 36) wird, wodurch aus diesem eine Instanz der großen Mutter wird.

Ähnlich wild übersetzt Schmidt in gewissen Fällen, indem er gänzlich darauf verzichtet, die literale Bedeutung zu übersetzen, sodass nur ein Wortspiel seinen

80 Rathjen 1988, 210.
81 Rathjen 1988, 206.

Weg in die Übersetzung findet. Ein solches Beispiel findet sich im Falle der folgenden Dialogsequenz – »where's he? At house, to's pitty.« (FW 244:19–20), wobei in Schmidts Arbeitsexemplar ein Bleistifteintrag das ›s‹ und ›p‹ über das Spatium hinweg mit einem Bogen verbindet. Schmidt übersetzt im Typoskript: »wo ist er ? Zuhaus; zum ~~Spucken~~ speien« (FW-Ü 244:19–20). Diese Übersetzung, ganz gleich in welcher Variante, ergibt sich nur, wenn man das ›s‹ direkt an das folgende Wort anschließt und den Leerschlag dazwischen ignoriert, obwohl es in diesem Fall grammatisch weitaus naheliegender wäre, das apostrophierte ›s‹ als umgangssprachliche Verkürzung des Personalpronomens ›his‹ aufzufassen. Die Auskunft müsste daher lauten, der männliche Protagonist sei zu Hause, und zwar zu seinem Leidwesen (›to his pity‹); schließlich könnte er ja auch im Wirtshaus oder sonst wo sitzen.

Schmidt reduziert in seiner Übersetzung nicht nur die Mehrsprachigkeit, sondern auch die semantische Mehrdeutigkeit und gibt dem Text stellenweise gezielt eine neue Ausrichtung. Dass diese mit den klassischen Erwartungen an eine Übersetzung kaum zur Deckung zu bringen ist, versteht sich von selbst. Die Reaktionen auf Schmidts Umgang mit dem *Wake* werden am Ende des nächsten Abschnittes thematisiert. Zunächst aber gilt es, die ›Lesbarmachung‹ des *Wake* von der anderen Seite her zu betrachten: in seiner Funktion als Kommentar zum englischen Text.

3.2 Das Wake-Typoskript als ›Lesbarmachung‹

Schmidt folgt im Typoskript einer Idee, die sich auch in allen begleitenden publizistischen Texten findet: dass *Finnegans Wake* ein einfaches Modell von Chiffrierung und De-Chiffrierung zugrunde liege. Dass also Joyce eine oder mehrere Bedeutungen in den Text hineingelegt und die sprachliche Oberfläche artifiziell verdunkelt habe, was die Lektüre zwar erschwere, aber nicht unmöglich mache. Der notwendige Prozess der Entschlüsselung wird als hermeneutische Herausforderung dargestellt, die noch nicht vollständig gemeistert sei, die im Prinzip jedoch durchaus geleistet werden könne.

Den Anmerkungen wird im *Wake*-Typoskript viel Platz eingeräumt. Gemäß Schmidts »Vorbemerkungen« (FW-Ü i–ii) ist der rechte Rand der Typoskript-Seite für Kommentare und Anmerkungen zu einzelnen Formulierungen im Haupttext reserviert, die mit einem Asterisk gekennzeichnet werden. Für diese Marginalien werden vier unterschiedliche Funktionen spezifiziert: Sie dienen erstens dazu, weitere Bedeutungsebenen von englischen Wörtern zu verzeichnen, die sich im Haupttext der Übersetzung nicht unterbringen lassen. Diese Varianten werden durch ein ›V:‹ eingeleitet. Angesichts der wortspielerischen Sprache in *Finnegans Wake* treten diese Explikationen von Polysemie in Schmidts Typoskript bemerkens-

wert selten auf.[82] Zweitens werden die Marginalien für »Anmerkungen des Übersetzers« im engeren Sinne verwendet, die durch runde Klammern gekennzeichnet sind. Diese Anmerkungen dienen teils dem klassischen Sachkommentar. Sie werden daneben aber auch zur Aufschlüsselung von Wortspielen in der Übersetzung eingesetzt, und um den Literalsinn einer im Text geschilderten Konstellation zu benennen, der aus der Darstellung erst rekonstruiert werden muss.[83] Schließlich werden die Anmerkungen an wenigen Stellen sogar für direkte Lektüre-Anweisungen – an Schmidt selbst oder ans Publikum? – verwendet, wie in FW-Ü 30:14, wo es heißt: »ab hier Doppelsinnigkeit beachten !« Drittens werden die Marginalien dazu eingesetzt, im *Finnegans Wake* motivisch verwendete »Symbolworte« (FW-Ü ii)[84] zu kennzeichnen; viertens wird ein Nummerncode etabliert, um das Auftauchen von wichtigen Figuren im Text zu verzeichnen. Die letzten beiden Punkte dienen dazu, die schnelle Erschließung des Texts zu erleichtern.

Der Einsatz mehrspaltiger Textlayouts ist in literarischen Texten von Arno Schmidt nichts Außergewöhnliches, im Jahr 1961 aber noch etwas recht Neues, denn *Kaff auch Mare Crisium*, das die Simultaneität unterschiedlicher Handlungsstränge und -perspektiven zum ersten Mal durch eine typografische Parallelisierung abbildete, erschien im Jahr zuvor.[85] Dennoch unterscheidet sich die rechte Spalte der *Wake*-Übersetzung von diesen früheren Mehrspaltentexten, insofern die geschlossene narrative Darstellung in kleinste Anmerkungen zerteilt wird. In diesem fragmentierten Zustand nehmen die marginalen Vermerke das Mehrspal-

82 So wird beispielsweise das Wort »earwuggers« in der mittleren Spalte als »Ohrwürmer« wiedergegeben; dazu kommen in der Marginalie zwei weitere Lektürevarianten »V.: Einflüsterungen, 'Ohrenbläsereien'« (FW-Ü 31:11). Bei der Übersetzung dieser Passage ist die Herausforderung, dass es sich bei jener kleinen Episode um einen humoristischen Versuch handelt, zu erklären, wie »Humphrey Chimpden Earwicker« zu seinem Namen gekommen ist, was Schmidt dem *Skeleton Key* (Robinson und Campbell 1944, 56) hätte entnehmen können. In diesem textinternen ›etymologischen‹ Zusammenhang scheint es weitgehend vernachlässigbar zu sein, dass »earwuggers« auch »Einflüsterungen« sein können; wenn der entscheidende Bezug in der Materialität der Sprache beim Übersetzen verdeckt wird.

83 So wird der Satz »Gleich bricht ein Nachher x| an, im Bruchteil einer Sekunde, kraft des Zufalls=Weistums | seines Aus=Tickers«, die ›Übersetzung‹ von FW 308, »Mox soonly will be in a split second per the chancellory of his exticker«, mit einem Sternchen zum Schluss durch eine in doppelte Klammern gehüllte Marginalie erklärt: »Die Uhr schlägt« (FW-Ü 308:2–4).

84 Schmidt erläutert dies in den Vorbemerkungen (FW-Ü ii) wie folgt: »Immerwiederkehrende Symbolworte – z. B. HUT, STOCK, SUKKOTH, BLACK % TAN, undsoweiter – werden als solche kurz wiederholt, mit einem '!' Ausrufungszeichen dahinter.« Auch in seinen Essays zu *Finnegans Wake* spricht Arno Schmidt von ›Symbolworten‹ und meint damit bestimmte Wortfelder (z. B. die »Gruppe der ‹Phallen› Flöte; Stock; Pipette«, BA III/4, 116), die in seiner Lesart durchgehend auf eine andere – zumeist sexuelle – Bedeutung stehen.

85 Wirth 1998, 52.

tenprinzip von *Zettel's Traum* vorweg, in dem sich in der rechten Spalte ebenfalls einzelne Bruchstücke und Fragmente von Materialien finden – Zitate, Nachweise, Worterklärungen, implizite Anmerkungen, Dialogfetzen –, die in ein komplexes assoziatives Verhältnis mit dem links davon stehenden Text geraten, gleichzeitig aber auch immer wieder mit den Textfetzen auf derselben Seite interagieren. Der Haupttext der *Wake*-Übersetzung wird durch die Komplexität und schiere Gleichzeitigkeit des Texts überlastet. Dies führt dazu, dass nicht alle Aspekte in die Linearität des sprachlichen Syntagmas integriert werden können, sodass der Text notgedrungen zu den Rändern des Texts hin ausfransen muss. Was sich im Falle der Arbeit an *Finnegans Wake* jedoch noch als Konsequenz des Übersetzungsprozesses aufgedrängt hat, ist in *Zettel's Traum* zu einer gezielt eingesetzten Textdarbietungsstrategie geworden.

Folgt man den textgenetischen Spuren des Typoskripts zurück in Schmidts Arbeitsexemplar, so zeigt sich, dass die typografische Trennung zwischen der ›Übersetzung‹ im Haupttext und dem Kommentar in der rechten Spalte nicht immer so konsequent durchgehalten wurde, wie dies die Rigorosität der Vorbemerkungen glauben macht: Immer wieder sind Elemente mit einer kommentierenden Funktion in den Haupttext hineingerutscht. Dies gilt zum Beispiel für eine Passage zu Beginn von Kapitel I,2. Hier ist von einem Gärtner die Rede, der sich »under his redwoodtree« (FW 30:14) ausgeruht habe. Im Arbeitsexemplar findet sich zum letzten Wort eine handschriftliche Anmerkung, in der das lateinische Genus dieses Baumes verzeichnet wird: »Sequoia ~giganteá« (FW 30:14). An der entsprechenden Stelle im Typoskript lautet der Abschnitt im Kontext:

> Wir vernehmen daselbst […] daß […] der große alte Gärtner* das Tageslicht baß nützte, unter seinem Rotholzbaum* (Sequoia immer=gigantea), und der Sabbath=Nachmittag war schwül […] (FW-Ü 30:13–14)[86]

Die englische Bezeichnung des Baums wird zunächst in seine Bestandteile zerlegt – man könnte sagen, zu Kleinholz gehackt –, die allesamt einzeln und wortwörtlich übersetzt werden. Statt die lateinische Bezeichnung für jenen kalifornischen Baum, der im deutschen Sprachraum ob seines Wuchses als ›Mammutbaum‹ bekannt ist, in den Kommentar zu setzen, wird die Bezeichnung um das Adverb ›immer‹ ergänzt in den Haupttext integriert, was diesem die Anmutung eines wissenschaftlichen Texts verleiht. Der Asterisk im Text verweist wohl auf einen Kommentar in den

86 Der Asterisk im Text verweist zwar darauf, dass sich dazu am rechten Rand eine Anmerkung finde; diese bezieht sich allerdings nicht auf den »Rotholzbaum«, sondern verweist auf die von hier an zu beachtende »Doppelsinnigkeit« (FW-Ü 30:14) des Textes.

Marginalien, hingegen nicht auf eine Anmerkung zum ›redwoodtree‹. Vielmehr wird darauf verwiesen, auf die »Doppelsinnigkeit« (FW-Ü 30:14) des Texts achtzugeben – gemeint ist wohl die Parallelisierung der Szene mit der biblischen Vertreibung aus dem Paradies. Diese Integration von Elementen des Kommentars in den Haupttext ruft Effekte hervor, die auch das kommentierende Übersetzen in der *Geschichtklitterung* zeigte. Einerseits wird durch diese Vergrößerung des Paradigmas das Narrativ suspendiert und andererseits die Zahl der Möglichkeiten zur textinternen Verknüpfung multipliziert, gerade auch auf der Ebene der sprachlichen Materialität. Gleichzeitig schreibt sich in diesen Abschnitten eine zweite Stimme in den Text ein, die in der Vorlage noch nicht vorhanden war. Schmidt übt als Übersetzer keine Zurückhaltung, indem er sich selbst respektvoll in der rechten Spalte marginalisiert. Vielmehr schreibt er sich ohne Scheu direkt in den Text von James Joyce ein. Die philologische Selbstdisziplinierung, die er in den Vorbemerkungen ausführlich inszenierte, bleibt kaum mehr als ein Vorwand.

Gleichzeitig bedient sich auch Schmidts Interpretation von *Finnegans Wake* im Zuge der Entwicklung des Lesemodells ›Bruderstreit‹ selbst immer wieder sprachlicher Deutungsverfahren, die kaum anders denn als wilde Übersetzungen zu beschreiben sind. Dabei werden verschiedene in *Finnegans Wake* prominent platzierte Motive und Wörter über komplexe sprachliche Transformationsketten dahin gehend manipuliert, dass sie sich schließlich als mehrfach verschlüsselte Bezeichnungen für Stanislaus Joyce aufweisen lassen. In seinen Rekonstruktionen bedient sich Schmidt diverser Verfahren, um ›Äquivalenz‹ zwischen zwei Bezeichnungen zu etablieren: Dazu gehören semantische Übersetzungen zwischen unterschiedlichen Sprachen, metonymische Verhältnisse zwischen zwei Begriffen sowie verschiedene anagrammatische und paronomastische Operationen im Sprachmaterial.

Ein prototypisches Beispiel für dieses Deutungsverfahren führt auf die außergewöhnliche Buchseite 308 von *Finnegans Wake*, welche diverse Möglichkeiten der Abweichung zum typografischen Normalzustand des Blocksatzes erprobt. In deren Zentrum steht eine Liste von zehn einsilbigen Wörtern, die im *Skeleton Key* auf die zehn Sephirot der Kabbala bezogen und in je eine himmlische, eine menschliche und eine physische Trinität der männlichen Gottheit gegliedert werden – plus die Null/Zehn, die das weibliche Prinzip symbolisiere.[87] In der Fußnote zum fünften Element in dieser Liste, »Cush« (FW 308:9), die ein integraler Bestandteil dieser Buchseite ist, heißt es »[1]Kish is for anticheirst, and free my hand to him«. Links der Fußnote ist eine minimalistische Zeichnung abgedruckt, die das Zeigen einer langen Nase darstellt: Eine Hand, deren Daumen in Richtung des Hakens geführt

87 Robinson und Campbell 1944, 193–195.

wird, der die Nase symbolisiert, die vier anderen Finger nach rechts zur Fußnote hin ausgestreckt.[88]

Im *Wake*-Typoskript werden die einsilbigen Wörter der englischen Ausgabe nicht wiedergegeben, sondern durch die einfachen deutschen Zahlwörter eins bis zehn ersetzt. Allerdings ergänzt Schmidt zwei weitere Spalten, die zu jedem der Wörter jeweils zwei Deutungen hinzustellen, die eine »ehrsam«, die andere »obszön« (FW 308:4–5).[89] Die Fußnote wird im *Wake*-Typoskript hingegen weitgehend wörtlich wiedergegeben:

> »Kish* steht für Anti=Christ**, und hiermit mach' ich ihm 'ne lange Nase !« (FW 308: FN).

Links davon findet sich im Typoskript eine recht präzise gezeichnete Kopie der Skizze im *Wake*, rechts davon die folgenden beiden Kommentare:

> * 2 (Weidenkorb=wicker=basket=wicked basker=böser Badender–!)/** Var:Gegen=Händer(a la 'Antipode) =2« (FW-Ü 308)

Wie diese komprimierte Notation zu lesen ist, schließt der Blick in den Aufsatz *Das Geheimnis von Finnegans Wake* auf. Dort wird dasselbe Gleichungssystem in voller Länge ausgeführt und erläutert.[90] Darin argumentiert Schmidt dafür, ›Kish‹ als eine mehrfach verschlüsselte Maskierung für Stanislaus Joyce aufzufassen, sodass die Aussage dahin gehend gelesen werden kann, dass dieser der Antipode und Antichrist sei, dem eine lange Nase gedreht werde (BA III/4, 41). Zum ›Kish‹, so versucht Schmidt spekulativ zu beweisen, sei Stanislaus durch die folgende Kette von Assoziationen und Transformationen geworden:

> St[anislaus] schwamm, wusch sich, badete sich, sonnte sich, gern […] er war also ein ‹basker›, (heute heißt das nur noch ‹Sonnenbaden› allgemein; zur Shakespearezeit aber noch, und wer hätte das gewußt, wenn nicht James Joyce, ‹baden›). Aber St war, von J aus gesehen, ein ‹böser Badender›, ein ‹wicked basker›! Nun schüttele man die Endkonsonanten; dann wird aus ‹wicked basker› ein ‹wicker basket›, ein ‹Weidenkorb›: der aber heißt auf Irisch ‹KISH›: quod erat demonstrandum!). (BA III/4, 41)

---

88 Robinson und Campbell 1944, 194–195 [Anm. 71]. »Joyce's footnote on Cush (p. 308) is highly important, indicating as it does that the descending power splits at the fifth rung into two opposing forces, Cush and Kish (brother battle again). The diagram thumbs the nose at Kish, Antichrist, Shem. The five fingers of the hand represent rung [sic!] five, and symbolize the incarnate Son. There are two sides to the hand, front and back. The word ›Antichrist‹ is transformed into ›anticheirst‹ (contra-hand); and the comment is a contemptuous ›back of my hand to him‹.«

89 So wird etwa »Cush« mit dem Wort »Fünf« wiedergegeben; daneben findet sich als ehrsame Lesart »Bargeld !« (via: ›Cash‹), als obszöne jedoch »Gib Effet !« (FW-Ü 308:9).

90 Dies belegt, dass Überlegungen aus dieser frühen Publikation direkt in die Arbeit am Typoskript eingeflossen sind.

Um diese Verbindung herzustellen, ist eine Kette mit einem halben Dutzend Zwischenschritten vonnöten. Dabei ist zu beachten, dass die Reihenfolge der Elemente, die Schmidt in diesem Aufsatz wählt, jene des verschlüsselnden Gedankenprozesses ist, von dem er unterstellt, dass James Joyce ihn durchlaufen haben müsse. Schmidts Entschlüsselung würde dabei genau dem umgekehrten Pfad folgen. Sie beginnt mit der Entscheidung, ›Kish‹ nicht mit einer biblischen Figur in Verbindung zu bringen, sondern als Wort der irisch-gälischen Sprache aufzufassen und darum einer interlingualen Übersetzung ins Englische zu unterziehen. Schmidt, in dessen Bibliothek kein irisch-gälisches Wörterbuch stand, hat die Übersetzung vermutlich dem sogenannten *Muret-Sanders* entnommen, seinem präferierten englisch-deutschen Wörterbuch.[91] In der von Schmidt benutzten fünften Auflage finden sich dafür vier Lemmata:

> Kish[1] (kiſch) *npr.* Kis m (1. Sam. 9,1)
> Kish[2] ſchott. (kiſch) *npr.*, *dim.* von Christian[1], Christopher. – Vgl. ~[1], [3] und [4].
> kish[3] irl. (kiſch) *s.* großer Korb.
> kish[4] ☼ irl. (kiſch) [dtſch Kies] *s.*, *metall.* Bor=, Eiſen=ſchaum m.[92]

Unter diesen Varianten wählt Schmidt nicht einen der beiden Eigennamen, sondern greift, vermutlich mit Blick auf James Joyce' irische Herkunft, den dritten Eintrag heraus. Die darin angegebene deutsche Übersetzung wird, assoziativ nachvollziehbar, sowohl im Typoskript als auch im Aufsatz zum Weidenkorb konkretisiert, was Schmidt sogleich wieder ins Englische übersetzt: »wicker basket«. Nur diese Form erlaubt es, durch eine anagrammatische Permutation die letzten Konsonanten

---

91 Vergleiche die Selbstauskunft Schmidts zur Qualität unterschiedlicher Wörterbücher: »MURET= SANDERS hieß das alte große Englisch=Deutsche Wörterbuch –: unser neuer LANGENSCHEIDT ist *schlechter.* Ist sogar *beträchtlich* unzulänglicher; (ich habe rund 20 Bände aus dem Angelsächsischen ins Deutsche übersetzt und weiß, was ich tu, wenn ich's ausspreche: *ich* lege mir grundsätzlich den *Alten* neben die Schreibmaschine oder die Lektüre!). Denn er enthält *mehr* deutsche Ausdrücke zur Auswahl; mehr ältliche & Dialekt=Worte; hat *Homonyme*, die im neuen *ganz fehlen*; (und die immer wichtiger werden: da sieht man's mit 1 Blick, wieso einem Engländer bei ‹vale› auch ‹vail› und ‹veil› – vielleicht sogar ‹whale›? – mit=einfällt: einfallen *muß: er kann nicht anders!* (Wer je JOYCE gelesen hat, wird wissen, wie ich hier auf praktisch die ganze zukünftige Literatur anspiele.)« (BA III/4, 408). Schmidt benützte den *Muret-Sanders* so intensiv, dass sich die Bindung zu lösen begann und er dasselbe Werk im Jahr 1971 ein zweites Mal antiquarisch erwarb und folgende Bemerkung im Vorsatz eintrug: »Arno Schmidt 3.VII.1971 (gekauft – (aus Bochum) – da mein altes Exemplar, (erstanden 1955, bei Bläschke i Darmstadt), sich infolge langen=fleißigen Übersetzer-Gebrauches ziemlich in lose Blätter aufgelöst hatte)« (zit. n. Gätjens und Jürgensmeier 2003, 27).

92 Muret und Sanders 1925, 1215; vgl. den Eintrag im Bibliotheksverzeichnis: Gätjens und Jürgensmeier 2003, 27; Nr. 49.

der beiden Wörter umzustellen, sodass daraus der ominöse »wicked basker« entsteht.[93] Dies wird von Schmidt im Typoskript als ›böser Badender‹ übersetzt, wohl wissend, dass diese Wortbedeutung im Englischen des 20. Jahrhunderts längst nicht mehr gebräuchlich ist.[94] Beide Attribute aber werden im letzten Schritt als Eigenschaften von Stanislaus Joyce bezeichnet, sodass die Entschlüsselung des Worts mit der Identifikation von Stanislaus Joyce als dem Referenten dieser Beschreibung endlich abgeschlossen ist. Diverse Schritte in diesem Prozess verstoßen gegen die Kriterien hermeneutischer Billigkeit. Es steht außer Zweifel, dass das Ziel dieser entschlüsselnden Interpretation längst festgelegt war und das Auffinden der Kettenglieder eine ingeniöse kreative (und nicht: hermeneutische) Leistung darstellt, durch die der Bruder mit ›Kish‹ gleichgesetzt wird. Wie kontingent der Prozess ist, zeigt sich, wenn man sich alternativer Wörter erinnert, um die Eigenschaften ›böse‹ und ›Badender‹ in der englischen Sprache zu bezeichnen: statt ›basker‹ vielleicht ›bather‹ oder ›swimmer‹, statt ›wicked‹ eher ›evil‹, ›vicious‹, ›sinister‹ oder ›bad‹. Selbst wenn am Anfang dieses wilden Übersetzungsprozesses, wie Schmidt ihn konstruiert hat, wirklich der Name ›Stanislaus‹ sein sollte, dann hätte jede noch so minimale Abweichung vom rekonstruierten Pfad zu einem gänzlich anderen Resultat geführt. Die wilde Übersetzung wird in diesem Zusammenhang zu einem mehrfach eingesetzten Verfahren im Dienst einer spekulativen Hermeneutik des Verdachts. Nach exakt demselben Schema erklärt Schmidt auch das wiederholt auftretende Motiv des »Türken« zu einem chiffrierten Verweis auf Stanislaus Joyce, die über die Paronomasie der beiden Wörter ›muscle=man‹ und ›Muselmann‹ vermittelt wird – eine Übersetzung zwischen dem Deutschen und dem Englischen nach dem Prinzip materialer Äquivalenz. Der sportliche Stanislaus wird dazu metonymisch zum Muskelmann erklärt; während dem verkürzten deutschen Stereotyp folgend Muselmann und Türke als Synonyme behandelt werden.[95] Dadurch lässt sich die Kette schließen, wobei Schmidts Rekonstruktion dieser Verschlüsselung auch in diesem Fall genauso fragwürdig wie interessant ist.

> Die interessantesten Verschlüsselungen treten auf: ‹Türke› wird Bruder St genannt; denn ein ‹Türke› ist ein ‹Muselmann›; dies, schluderig=englisch ausgesprochen, wird zum »muscle=man«; und Stanislaus war Sportler, Schwimmer, vierschrötiger Athlet. (BA III/4, 40)

---

93 Um ein reines Anagramm der Buchstaben handelt es sich wohlgemerkt nicht; Schmidt behandelt Fortis (t) und Lenis (d), zumal im Auslaut, als gleichwertige Laute.

94 Das *nomen agentis* ›basker‹ ist im *Muret-Sanders* nicht verzeichnet, wohl aber das Verb ›bask‹ mit denselben Bedeutungen, die auch Schmidt aufführt, mit eingeschlossen der Hinweis, die Bedeutung »warm baden« sei nicht mehr gebräuchlich; vgl. Muret und Sanders 1925, 206.

95 Vgl. die Beispiele in [1]DWB 12,2737, die genau dieselbe Gleichsetzung vornehmen.

Diese interpretative Strategie wird im Text immer wieder einer gewissen Selbstironisierung unterzogen, die dem antizipierten Vorwurf zu begegnen versucht, marginale Indizien würden allzu schnell mit Beweisen verwechselt. Ein skeptisches ›Wir‹, einem antiken Chor vergleichbar, darf sich in Klammern äußern und den vorschnell als Beweis präsentierten Schlüssen plausiblere Erklärungen entgegenstellen, wenn aus dem Vorhandensein von Apfelsinenschalen allein ein Bezug auf ›Stanislaus‹ etabliert wird, nur weil dieser die Frucht angeblich gerne aß.[96] Diese inszenierten Einwände zeigen zwar an, dass ein Bewusstsein bezüglich der Unzulänglichkeit des interpretativen Verfahrens im Umgang mit dem *Wake* vorhanden ist, dienen aber in erster Linie der Abwehr. Denn die interpretativen Prämissen, die diese wilden Übersetzungsketten bei der Deutung hervorgebracht haben, haben auch die übersetzerische Arbeit am Typoskript beeinflusst. So spricht Rathjen von einer Tendenz zur didaktisierenden Vereinfachung des Texts, die sich im Zuge der Übersetzung im Typoskript immer wieder finden lasse. Zusammen mit einer gewissen Flüchtigkeit im Umgang mit dem Wortlaut des fremden Texts führen diese gezielten Eingriffe immer wieder dazu, dass aus dem »Impuls des verdeutlichenden Zitierens ein Korrigieren des Originals« werde.[97]

Doch bereits in den Ketten selbst zeigen sich die Abweichungen vom Prinzip des regulären Übersetzens. Technisch äußert sich dies in der Vielfalt von sprachlichen und semantischen Transformationsverfahren, die dabei zur Anwendung kommen. Fast entscheidender ist allerdings die veränderte Haltung dem Text gegenüber: Es findet eine Selbstermächtigung des Übersetzers und Interpreten statt. Statt sich dem Text hierarchisch unterzuordnen, erlaubt sich dieser, mit dem Text zu machen, was immer ihm gefällt.

Dass Arno Schmidt dabei über ein Bewusstsein dafür verfügt, wie wild die Prinzipien der Übersetzung sind, die diesen Interpretationen zugrunde liegen, zeigt eine kleine Episode aus dem Funkdialog *Der Triton mit dem Sonnenschirm*. Beim vorliegenden Beispiel handelt es sich aber gerade nicht um eine Textstelle aus *Finnegans Wake*, sondern um ein kleines, hintersinniges Beispiel, das Sprecher B, der im Gespräch die Rolle des Skeptikers übernimmt, der Gruppe präsentiert. Dabei werden unterschiedliche Verfahren des wilden Übersetzens ausprobiert, um dem Satz »dii currendum serum« eine Auslegung in deutscher Sprache zu geben.

---

96 Vgl. BA III/4, 43: »in diesem Müll lagen Apfelsinenschalen, die Hülle der Frucht, die St notorisch gern aß: BEWEIS! (Wir freilich würden sagen: im Apfelsinenlande ein recht ‹unzureichender Grund›.)«; BA III/4, 43: daß das Blatt ‹Tee=Flecke› aufwies. Und St trank notorisch gern Tee: BEWEIS!!! (Wir freilich würden zweifeln: in einem Haushalt, wo vermutlich Alle gern Tee tranken? …). (Ebenfalls in BA II/4, 53 resp. 54).

97 Rathjen 1988, 202.

> B. […] Aber geben Sie doch selbst zu ….. oder nein; ich schreib' was auf ….. *(kleine Pause, während der er kritzelt; dann):* So. Entziffern Sie mir doch mal das. Sie besitzen ja so viel – wie spricht das Buch? – »mirror=minded curiosity«.
> A. *(erstaunt=lateinisch murmelnd):* ‹dii currendum serum› …..? – Hm…… Also das erste Wort wohl von ‹Dii›: Götter.
> C. *(eifrig):* Oder ‹dies›; der Tag?
> A.: Oder ‹dies›; ja. – ‹currendum› einwandfrei ‹laufen=hasten=eilen›. Vielleicht kämen aber auch ‹Kurrende=*Sänger*› mit ins Spiel? – Und ‹serum› endlich: ‹Heil=Serum›.
> C.: Oder, italienisch, ‹la sera›, der Abend.
> A.: Oder la sera; ‹en una sera, cosí serena›. – *(laut):* Ja; also, da gibt es mehrere …..
> C. *(bittend):* Dürfte ich eventuell ….? – ‹Dii currendum serum›: ‹Der Tag eilt dem Abend zu›.
> B. *(hüstelt lediglich).*
> C.: Oder eben auch: ‹Götter eilen mit Heilung herbei›. Oder aber, beide Lösungen ineinander gearbeitet: ‹Der Tagesgott eilt singend dem heilsamen Abend zu›. Übertragen: ‹Die Sonne geht unter›! Und ‹tönt nach alter Weise›.
> B. *(hüstelt; wie gehabt).*
> A. *(lobend):* Sehr brav! Typisch C&R übrigens, die auch nur immer, unveränderlich=rührend, auf die feinsinnigste Auslegung verfallen. – *Ich* jedoch, nicht nur durch das mokante Hüsteln unseres Freundes hier gewarnt, sondern auch auf eine ad=absurdum=Führung gefaßt, nehme mein Herz in beide Hände; und wähle die dritte, jute=fädige, Möglichkeit: *(mit Nachdruck): ‹Die Kuh rennt um'm See rum!›*
> B. *(anerkennend):* Es ist natürlich ein uralter ‹Meidinger›, und Sie könnten's gewußt haben – aber ich bin beruhigt […] (BA II/3, 44)

Vor der Schlusspointe, in der als endgültige und korrekte Wiedergabe des pseudo-lateinischen Satzes »dii currendum serum« eine Übersetzung ins Deutsche nach dem Prinzip der materialen Äquivalenz präsentiert wird, werden eine Reihe von weiteren Deutungsversuchen präsentiert, die ebenfalls verschiedene Verfahren des wilden Übersetzens zur Anwendung bringen.[98] Gerade deshalb ist es spannend, welche Tricks die anderen Gesprächsteilnehmer anwenden, um den Satz trotzdem ins Deutsche zu übersetzen. Nachdem die Sprache des Satzes unmittelbar als Latein identifiziert wurde, werden ganz zu Beginn verschiedene Vorschläge für Übersetzungen einzelner Wörter eingesammelt, wobei das Ganze mehr einem Wörterraten als einem methodischen Vorgehen gleicht. So werden mehrfach Übersetzungsvorschläge aufgeführt, die auf die vorhandenen Formen nicht wirklich passen. So gibt es keine flektierte Form des lateinischen Worts *dies* (Tag), die zur Form passt, die zu übersetzen ist. Auch die lateinische Grammatik bleibt in diesem Ratespiel unbeachtet. Wortarten werden umgebogen, die Gesetze der lateinischen Morphologie spielen bei der Übersetzung keine Rolle, und auch die Syntax wird weitgehend ignoriert. Statt die einzelnen Wörter aufgrund ihrer morphologischen Gestalt im Satz

98 Der Witz des ›lateinischen‹ Satzes ist die Tatsache, dass er sich nach den Regeln der Kunst gar nicht übersetzen lässt, weil es sich dabei gar nicht um einen grammatisch korrekten Satz handelt.

ins Verhältnis zu setzen, werden sie aneinandergereiht und dann aufgrund ihrer angenommenen Bedeutung ins Satzgefüge eingegliedert. Evident wird dies bei der Wiedergabe des Worts *serum*: Das Wort wird in den deutschen Satz »Götter eilen mit Heilung herbei« integriert, als handle es sich dabei um eine Art Ablativ, auch wenn die lateinische Wortform eine solche Deutung in keiner Weise zulässt. Übersetzt man das Wort aber – wie hier geschehen – als »Heil=Serum«, dann legt die Semantik des Worts es jedoch durchaus nahe, es in dieser Weise in den Satz zu integrieren. An einer weiteren Stelle wird im Übersetzungsprozess die unterstellte Ausgangssprache ausgewechselt: Während die restlichen Wörter weiterhin als lateinische Wörter behandelt werden, wird das Wort *sera* zusätzlich auch durch die Perspektive des Italienischen interpretiert. Würde dieses Prinzip konsequent auch auf weitere Sprachen ausgedehnt, würde sich die Zahl der potenziellen Übersetzungen weiter multiplizieren. In beiden Fällen kommen typische Verfahren des wilden Übersetzens zur Anwendung. Dadurch werden zwei unterschiedliche deutschsprachige Versionen – man könnte auch sagen: Lesarten – des pseudolateinischen Satzes hervorgebracht. Um eine finale Fassung zu produzieren, werden diese übereinandergelegt. Es kommt nicht zur Selektion einer bestimmten Variante, vielmehr werden diese alle gleichberechtigt nebeneinandergestellt und miteinander kombiniert, sodass das volle Spektrum aller möglichen Übersetzungen in einen einzelnen Satz integriert wird: »Der Tagesgott eilt singend dem heilsamen Abend zu«.

Diese Übersetzung soll als Resultat einer überschießenden Interpretation kritisiert werden, die im Textstück Bedeutungen zu erkennen glaubt, die darin gar nicht vorhanden sind. Es handelt sich dabei, so legt dies der Text nahe, um eine interpretative Fata Morgana, eine feinsinnige Überinterpretation, wie sie den Interpreten von *Finnegans Wake* ständig unterlaufe.

Durch den Kunstgriff, diese Übersetzungsoperation als Rätsel zu präsentieren, kann die Bedeutung des Textfetzens eindeutig aufgelöst und geklärt werden. Erst dies macht es rhetorisch möglich, das interpretative Vorgehen bei der Lektüre des *Wake* satirisch zu verspotten. Beim Satz »dii currendum serum«, so die Pointe der Sequenz, handelt es sich um keinen sinnvollen lateinischen Ausdruck, den man dem Sinn nach übersetzen könnte. Vielmehr versteckt sich hinter diesem uralten ›Meidinger‹ ein deutscher Satz, der in lateinische Wörter gekleidet wurde und sich nach demselben Prinzip auch wieder entschlüsseln lässt: »Die Kuh rennt um'm See rum!«. Durch die vermeintlich absurde und allzu simple Auflösung der hermeneutischen Krux des lateinischen Satzes wird aber nicht Kritik am wilden Übersetzen per se geübt. Stattdessen wird durch die Wahl des Beispiels dabei das semantische Äquivalenzprinzip vollständig aufgegeben und ersetzt, indem der Satz als eine homophone Übersetzung von der deutschen in die lateinische Sprache entlarvt wird.

Schmidts Selbstermächtigung als Interpret und Übersetzer des *Wake* stößt unter Übersetzerkollegen auf Widerstand. Dies zeigt sich an der teils massiv ein-

gesetzten moralisierenden Sprechweise, die von der Kritik eingesetzt wird, um Schmidts Umgang mit *Finnegans Wake* zu beschreiben. Überliefert sind etwa die Protestbriefe Wolfgang Hildesheimers, selbst Übersetzer eines *Wake*-Kapitels, an die Darmstädter Akademie. Diese hatte das Buch *Der Triton mit dem Sonnenschirm* (1969)[99], in dem 1969 verschiedene Joyce-Studien Arno Schmidts versammelt publiziert wurden, zum ›Buch des Monats‹ gekürt, was Hildesheimer, der Schmidts Übersetzungsbeispiele zu einer »Vulgärversion des Textes«[100] erklärte, heftig kritisiert:

> Wenn ich mir Schmidts Synopsis dieses Kapitels betrachte, vergeht mir der Atem, ich frage mich, wie das möglich ist. Ich wäre jederzeit bereit, gegen ihn anzutreten, öffentlich, im Funk oder auch – warum nicht – in einer Akademieveranstaltung. Ein Duell: er darf die Waffe wählen, sagen wir 15 Zeilen Text, und ich werde versuchen, seinem Fagott ein paar andere Stimmen beizugeben.[101]

Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Friedhelm Rathjen, der behauptet, Schmidts *Wake*-Typoskript sei als Übersetzung kaum mehr als »ein Witz«.[102] Es zeigt sich, wie der selbsterklärte Anspruch, eine ernst gemeinte Interpretation und Übersetzung von James Joyce' *Finnegans Wake* zu liefern, mit den gesellschaftlichen Erwartungen an das interpretatorische und übersetzerische Ethos der Redlichkeit kollidiert, die an eine solche Tätigkeit gestellt werden. Gemessen an den Erwartungen, die an eine reguläre Übersetzung gestellt werden, ist Arno Schmidts Versuch, *Finnegans Wake* zu übersetzen, nicht nur quantitativ, bezogen auf die geringe Zahl an übersetzten Seiten, sondern auch qualitativ gescheitert. Es stellt sich damit die Frage, ob es eine andere Perspektive gibt, mit der die Konstellation angemessen erfasst werden kann.

3.3 Das Wake-Typoskript als neuer, eigenständiger Text

Es ist noch eine dritte Perspektive auf das *Wake*-Typoskript möglich, wie auch auf alle anderen Texte, die daraus entstanden sind. Diese Perspektive betrachtet den Text für sich allein, ohne ihn ins Verhältnis zu seiner Vorlage zu setzen. Damit fällt der Maßstab des anderen Texts weg. Die einzelnen Abschnitte des *Wake*-Typoskripts können damit als eigenständige Textfragmente für sich selbst untersucht werden, was es auch erlaubt, sie nach gänzlich anderen Kriterien zu bewerten. Insofern es

99 A. Schmidt 1969.
100 Hildesheimer 2006, 11.
101 Hildesheimer 2006, 13.
102 Rathjen 2010b, 127 (Neuabdruck von Rathjen 1991).

sich bei der ›Übersetzung‹ um einen literarischen Text handelt, stellt sich die Frage nach dessen Poetizität.

Auch Rathjen ist zum Schluss gekommen, es sei unzutreffend, den Text des Typoskripts als Übersetzung von *Finnegans Wake* zu charakterisieren.[103] Nur wenn man einen neuen Text für sich und ohne Vergleich mit der Vorlage untersuche, gewännen dessen Qualitäten an Profil, während sie bei der Konfrontation mit dem *Wake* ihre Wirkung verlören, »weil sie dann naturgemäß doch wieder an übersetzerischen Forderungen gemessen werden, denen sie ja gerade nicht hinreichend genügen können.«[104] Dabei kommt Rathjen zu einer genauso starken wie überraschenden These:

> Die Textproben aus Schmidts ›Triton‹-Essay und die zusätzlichen Proben, die sich in den Loseblattbeigaben zum Wake-Arbeitsexemplar finden, sind keine Joyce-Übersetzung, sondern eigenständige Schmidt-Texte – so eigenständig, daß ich von den autonomsten Texten sprechen möchte, die Schmidt jemals schrieb.[105]

Nach Rathjen ist dieser Text frei von außerliterarischen Referenzen und hat sich von der Wirklichkeitsabbildung emanzipiert, weil Sprache darin zu einem autonomen Agens werde.[106] Während Schmidt in seinen anderen Texten letztlich immer einer realistischen »Abbild- und Konformitätsforderung« verpflichtet sei, sei dies hier nicht mehr gegeben.[107] Die fehlende Übereinstimmung der einzelnen Abschnitte mit den jeweiligen Vorlagen sei kein Problem, da es sich »gar nicht um Übersetzungen« handle. Zugleich verschaffe die fehlende Konformität zur außertextlichen Objektwelt dem Text »Qualitäten«, die »in Schmidts Gesamtwerk ansonsten außerordentlich rar sind.«[108] Dazu stellt Rathjen eine produktionsästhetische These, welche die Herausforderung zum Ausgang nimmt, einen Text ohne Gegenstand zu verfassen.[109] Hier werde *Finnegans Wake* für Schmidt zum »Textgenerator«, der neue Texte entstehen lässt,[110] weil er ein Arsenal von Wörtern darstelle, mit denen gespielt werden könne. Schmidt nehme also, so rekonstruiert es Rathjen, »Satz für

103 Rathjen 2010b, 131.
104 Rathjen 2010, 134.
105 Rathjen 2010b, 128.
106 Rathjen 2010, 131.
107 Rathjen 2010b, 128. Genau diese Dissoziierung setzt Rathjen mit den Poetiken der »vordersten Modernisten-Riege« gleich, gegen die Schmidt noch im Spätwerk die Etymtheorie setze, mit der »noch die verwegensten Textpartikel« als Abbildungen psychischer Realitäten gefasst werden könnten (128).
108 Rathjen 2010, 134. Auf diese Weise glaubt Rathjen, die »Ehre der Schmidtschen Pseudoübersetzungen gerettet« (134) zu haben.
109 Rathjen 2010b, 132.
110 Rathjen 2010b, 133.

Satz in der gegebenen Abfolge, lässt sich zu jedem Wort ein möglichst abseitiges deutsches Wort einfallen und setzt diese deutschen Wörter hintereinander.«[111] Rathjens Charakterisierung des Texts nennt diverse Phänomene, die für das wilde Übersetzen typisch sind, denn er folgt ebenfalls der Idee, dass die transformativen Prozesse, die anstelle der Übersetzungsarbeit stehen, textgenerativen Charakter haben. Das heißt, dass die Verfahren des wilden Übersetzens einen Mechanismus darstellen, der die Produktion von Texten ermöglicht, die sich nicht durch die Darstellung eines Gedankeninhalts strukturiert, sondern sich ganz aus der Orientierung an der Materialität der Sprache eines anderen Texts speist. Dadurch entstehen Texte, die über außergewöhnliche literarische Qualitäten verfügen.

Allerdings wäre Rathjens Modell aus Sicht der Theorie des wilden Übersetzens in drei Aspekten anzupassen. Zunächst ist es unpräzise, den englischen Text von *Finnegans Wake* als »Textgenerator« für den entstehenden Text zu beschreiben. Diese Aufgabe wird von den spezifischen wilden Übersetzungsverfahren erfüllt, die bei der Transformation zum Einsatz kommen, während der Ausgangstext selbst nur das generative Material darstellt, das in diesem Prozess verarbeitet wird.[112]

Zweitens betont zwar auch Rathjen die Orientierung dieses Verfahrens am Ausgangstext, der Satz für Satz abgearbeitet wird, es fehlt aber in Rathjens Beschreibung die ausdrückliche Bezugnahme auf die sprachliche Materialität des Ausgangstexts, obwohl diese Aspekte das Vorgehen von Arno Schmidt, wie bereits gezeigt wurde, entscheidend geprägt haben. Schließlich verwendet Rathjen mit der Textautonomie, die er als Nichtkonformität des Texts mit außerliterarischen Referenten definiert, einen Begriff, der nicht dazu geeignet scheint, die konkreten Umstände des *Wake*-Typoskripts angemessen zu beschreiben, denn damit lassen sich die komplexen intertextuellen Verhältnisse nur unzureichend erfassen, die zwischen wilden Übersetzungen und ihren Vorlagen im Allgemeinen herrschen.[113]

111 Rathjen 2010, 132–133.

112 Dabei ist jedoch kaum zu bestreiten, dass ein Text wie *Finnegans Wake* ein Ausweichen auf alternative Übersetzungsverfahren begünstigt, da die spezifische Art des Umgangs mit Sprache im *Wake* nach wilden Übersetzungsverfahren verlangt.

113 Dabei verzichtet Rathjen darauf, konkrete Argumente für die Autonomie dieser Texte theoretisch zu formulieren. Vielmehr setzt er zur Gänze darauf, dass die verschiedenen, teils sehr langen Textbeispiele aus dem *Wake*-Typoskript selbst Evidenzmomente entfalten. Wenngleich Rathjen dies mit rhetorischen Fragen immer wieder suggeriert, sind diese Evidenzen nicht immer überzeugend. So fragt Rathjen 2010b, 124 am Ende des Eingangszitats, das FW-Ü 30–31 umfasst: »Ja, was ist das nun? Ist dieser Text Arno Schmidts eine *Finnegans-Wake*-Übersetzung?« Auch das zweite Zitat wird nicht nur mit dem Verweis auf die Evidenz des Beispiels selbst eingeleitet: »Und nun hören wir, zum Beweis der engen Verwandtschaft, dies« (Rathjen 2010b, 131), das Zitat wird auch erneut mit einer rhetorischen Frage beendet: »Erinnert das überhaupt an was? Jedenfalls nicht an Schmidts Forderung nach konformer Weltabbildung. Das war, natürlich, wieder ein kleiner Ausschnitt aus Schmidts *Wake*-Übersetzung« (Rathjen 2010b, 131).

Um nachzuvollziehen, wie die Produkte der *Finnegans Wake*-Übersetzung für sich allein funktionieren, bietet es sich an, ein Textbeispiel genauer zu untersuchen, das auch Rathjen als Evidenz für seine Thesen anführt. Dabei zitiere ich direkt aus dem Typoskript und übernehme auch die Marginalien, da diese einen integrale Bestandteil des Texts darstellen:

<table>
<tr><td>................. die authentischste Fassung, der Dumlat*, man</td><td>* (wenden :'Talmud')</td></tr>
<tr><td>lese | die Schriften von Hofed=ben=Edar* nach, besagt,</td><td>* ('Ben Edair'=kelt. Name</td></tr>
<tr><td>daß es sich also zutrug. Wir | vernehmen daselbst, wie</td><td>von Kap Howth) = ~~2~~ 1</td></tr>
<tr><td>es im Anfang geschah, daß – darin dem Kohl=Bauer</td><td></td></tr>
<tr><td>Cincinnatus gleich – der große alte Gärtner* das Tages-</td><td>* ~~2~~ Garten! =2</td></tr>
<tr><td>licht baß nützte, unter seinem | Rotholzbaum* (Sequoia</td><td>* (ab hier Doppelsinnigkeit</td></tr>
<tr><td>immer=gigantea), und der Sabbath=Nachmittag war</td><td>beachten !)/**HCE; auch</td></tr>
<tr><td>schwül, gleichsam Chevy=Jagd=Vorabend**, |und er</td><td>Eva & Austreibung aus</td></tr>
<tr><td>schritt, in paradiesischem Vor=Falls=Frieden, dem Pfluge</td><td>dem Paradies</td></tr>
<tr><td>nach, rüsselnd & rodend, im | Hinter=Garten von Mob=</td><td></td></tr>
<tr><td>Haus, der altbekannten Seefahrer=Raststätte, als durch</td><td></td></tr>
<tr><td>einen Läufer verkündet wurde, einem Mitglied des</td><td></td></tr>
<tr><td>königlichen Hauses* habe es gefallen, draußen auf | der</td><td>* 1</td></tr>
<tr><td>Landstraße zu halten, auf der ein Bummler von Fuchs=</td><td></td></tr>
<tr><td>Männchen* seine Duftmarkierung abgesetzt hatte, ge- |</td><td>* John Peel Kreis !</td></tr>
<tr><td>folgt, gleichfalls im Schritttempo, von einer Koppel</td><td></td></tr>
<tr><td>von Stöber=Hunde=Damen.* Indem | er über seiner</td><td>* 4</td></tr>
<tr><td>offenbaren Vasallenpflicht als Lehnsmann des Königs*</td><td>* 1</td></tr>
<tr><td>schlechthin Alles vergaß, | versäumte Humphrey oder</td><td></td></tr>
<tr><td>Harold* sich nicht lange mit jochen & satteln; sondern</td><td>* 2</td></tr>
<tr><td>stolperte hinaus, erhitzten Gesichts | wie er war, (sein</td><td></td></tr>
<tr><td>Kopftuch,* sauren Schweißes voll, los' aus der Rock-</td><td>* Hut</td></tr>
<tr><td>tasche), in Hast | den Vorhöfen der Herberge zu, in Topi*,</td><td>* Hut ! (ostindisch)</td></tr>
<tr><td>Packgurt, Sonnenschal und | Plaid, weitbauschenden</td><td></td></tr>
<tr><td>Knickerbockern,* Putties** und Planierungs=Fußwerk,</td><td>* vgl. S. 404/</td></tr>
<tr><td>schier zinnobern gerötet von | flagranti=duftendem</td><td>** (ostind.: Gamaschen)</td></tr>
<tr><td>Mergel, rüstig rasselnd mit Schlagbaum=Schlüsseln; so</td><td></td></tr>
<tr><td>trug er mitten unter die Jagdgesellschaft, die Picken bei</td><td></td></tr>
<tr><td>Fuß stand, eine hohe Stange herein, ob ihr zu schauen</td><td></td></tr>
<tr><td>ein Blumentopf, erdwärts gekehrt, mit Umsicht befestigt.</td><td></td></tr>
<tr><td>(FW 30:10–31:3)</td><td></td></tr>
</table>

Der Abschnitt, der allerersten Typoskriptseite des *Wake*-Konvoluts entnommen, beginnt mitten in einem Satz; die siebzehn Auslassungspunkte kennzeichnen den

Text als Fragment. Dabei verweisen sie auf etwas, das im Text nicht manifest wird, darin aber unterschwellig vorhanden ist: Der Beginn des Satzes, der Beginn des Texts ist anderswo. Beim verbliebenen Satzrest handelt es sich um eine Quellenberufung auf einen fremden Text, den ›Dumlat‹ (oder ›Talmud‹), der die ›authentischste Fassung‹ der Gegebenheiten enthalte, die im Anschluss geschildert werden. Sowohl in seiner formalen Präsentation als auch in seinem Inhalt verweist der Text über sich hinaus. Er ist gerade nicht abgeschlossen, sondern markiert die Offenheit seiner Ränder offensiv. Durch diese ausdrückliche Verweistätigkeit auf andere Texte wird bereits in der allerersten Zeile des *Wake*-Typoskripts implizit die Bezogenheit dieses Texts auf einen anderen markiert; wodurch die Bedingungen der Textentstehung thematisiert werden. Dabei ist die Wahl genau dieses Anfangs besonders signifikant, da angesichts der spezifischen Bedingungen der Textproduktion mit ihren spezifischen Einschränkungen die Selektion eines bestimmten Textabschnitts eine der wenigen Entscheidungen ist, die gänzlich in der Verfügungsgewalt des Textproduzenten liegen. Sollte Textautonomie bedeuten, dass dabei der Text, und nichts als der Text selbst zählt, der in sich selbst abgeschlossen ist und seinen eigenen Gesetzen gehorcht, so markiert allein dieser Beginn, dass der Text sich gerade nicht als autonom präsentiert.

Der Text selbst beginnt im folgenden Satz mit einer vergleichsweise konventionellen kleinen Erzählung. So werden zunächst sowohl Zeit (›im Anfang‹), als auch Ort (›unter dem Rotholzbaum‹) und Protagonist (›der große alte Gärtner‹) eingeführt. Dabei wird das Gattungsmodell der pastoralen Idylle evoziert, überblendet mit Anspielungen auf den Paradiesgarten der Genesis. Nach dieser Exposition kommt in einem zweiten Schritt gar so etwas wie eine Handlung in Gang: Ein Läufer verkündet, ein Mitglied des Königshauses sei auf der Landstraße, was den Gärtner in seiner Vasallenpflicht dazu anspornt, unverzüglich aufzubrechen, um sich mit seiner Standarte, einem an einer hohen Stange aufgehängten Blumentopf, der königlichen Jagdgesellschaft zu präsentieren. Zwischen diesen handlungstragenden Elementen finden sich in langen und verschachtelten, aber keinesfalls ungrammatischen Sätzen kleinere Zusätze, so unter anderem eine Beschreibung der verschiedenen Figuren auf der Straße und eine Aufzählung der ausgefallenen Kleidungsstücke des Gärtners. Insgesamt gibt es in diesem Textabschnitt nur weniges, was rätselhaft bliebe, und sich nicht im Kontext der jeweils geschilderten Konstellation sinnvoll eingliedern ließe.[114] Auch finden sich immer wieder direkte

114 So bleibt zwar vielleicht unklar, was genau ein »Chevy=Jagd=Vorabend« (FW-Ü 30:14) oder eine Koppel »Stöber=Hunde=Damen« (FW-Ü 30:19) darstellen sollen, doch im Kontext wird absolut deutlich, dass es sich im ersten Fall um eine Zeitangabe, im zweiten aber um eine Gruppe von wandernden Tieren auf der Landstraße handeln muss.

Referenzen auf Gegenstände außerhalb des Texts.[115] Man kann also nicht nur eine in sich kohärente Szene rekonstruieren, sondern sogar eine rudimentäre narrative Sequenz. Es wird demnach eine in sich konsistente Fiktion etabliert, die dabei immer wieder über sich hinaus verweist. Gleichzeitig aber zeigt der Textabschnitt diverse Artefakte eines literarischen Produktionsprozesses, der keiner Norm konventionellen Erzählens entspricht.

Im Falle des *Wake* sind es die langen Sätze in der Vorlage, die zu verfremdenden Effekten führen. Gerade in der deutschen Bearbeitung des Texts, die sich eng an die Struktur der Vorlage hält, führt dies dazu, dass die einzelnen Sätze mit einer Unzahl von Zusätzen und Ergänzungen überladen werden, die sie kaum zu tragen vermögen. Obwohl an keiner Stelle eklatante Verstöße gegen die Regeln der Grammatik festzustellen sind, werden die Grenzen dessen, was in einer Sprache gebräuchlich ist, weit ausgedehnt. So machen es die zahlreichen Hyperbata im deutschen Text, durch die Subjekt und Prädikat nicht selten weit auseinandergerissen werden, unmöglich, den Text linear zu lesen, da diese Lücken selbst bei schnellstem Lesen innerhalb der aktiven Aufmerksamkeitsspanne nicht geschlossen werden können. Das permanente Aufschieben der grammatischen und semantischen Auflösung führt zur Orientierungslosigkeit. Das Lesen dieses Texts bringt eine Maulwurfperspektive mit sich, die es erschwert, einen Überblick zu gewinnen, und sei es auch nur über einen einzelnen Satz. Dadurch erzwingt der Text einen Wechsel im Lesemodus: Statt der linearen Lektüre ist eine Vogelperspektive nötig, in der die einzelnen Satzglieder wie in einem Puzzle analysiert und zusammengefügt werden können.

In gewissen Passagen führt der Transformationsprozess dazu, dass Sprache in ein freies Flottieren kommt, ohne dass es noch möglich wäre, feste Referenten zu etablieren. Dadurch wird der Text kryptisch, wobei die *obscuritas* dieser Abschnitte vermutlich aber das Resultat seiner unentwirrbaren Bezogenheit auf die Vorlage ist. Gewisse Elemente im Text lassen sich nur angemessen verstehen, wenn man den Text von *Finnegans Wake* als Referenz danebenlegt. Daher stellt sich die Frage, ob das Typoskript für sich allein stehen kann, wenn viele Elemente darin Reaktionen auf interpretative Probleme darstellen, die darin zwar bearbeitet, aber gar nicht mehr wiederholt werden. Evident wird dies am Beispiel der Kommentare in der rechten Textspalte. Die Passagen lassen sich ohne das Wissen, worauf sie im Ausgangstext reagieren, kaum sinnvoll lesen. Dies wird am folgenden Beispiel klar, in dem die Bügelfalte einer Hose wie folgt beschrieben wird:

---

115 Etwa die gelehrte Anspielung auf L. Quinctius Cincinnatus, der sein Amt als römischer Diktator frühzeitig niederlegte, um sich um seinen Acker zu kümmern (Liv., 3,27–28), oder der Verweis auf den wissenschaftlichen Namen der *Sequoia gigantea*.

> Wie absolut nnn[illegible] * zum Küssen ! **), wie sie über den Knöchel fiel […]
> (FW-Ü 404:32)

Das Wort vor dem Asterisk wurde von Schmidt mit schwarzem Stift durchgestrichen und ist nicht mehr zu entziffern. Zu beiden Stellen, die mit einem Asterisk markiert sind, gibt es je eine Anmerkung, die jeweils eine mögliche Lesart oder Variante zur jeweiligen Stelle vorschlagen: »* V: Ameise ! / ** Persse ! und grob«. In welchem Verhältnis »Ameise« zum durchgestrichenen Wort – oder vielleicht auch zum Wort »absolut« steht, ist aufgrund der im Typoskript vorhandenen Informationen unklar. Auch der zweite Kommentar ist zur Erläuterung von »Küssen« allein weitgehend nutzlos. Ohne Rückgriff auf das Wissen, das nur eine eingehende Beschäftigung mit dem (englischen) Text von *Finnegans Wake* bieten kann, ist es nicht einmal klar, ob es sich bei »Persse« tatsächlich um ein Wort handelt. Nur wer die Ballade von Persse O'Reilly schon kennt, einen Song aus dem ersten Teil des *Wake* (FW 44–47), die von Gerüchten über eine angebliche Transgression von H. C. E berichtet, kann das Wort deuten; der Bezug zur konkreten Stelle bleibt allerdings weiter unklar. Ein wenig Aufklärung bringt tatsächlich erst die Konsultation der englischen Parallelstelle: »how amsolookly kersse!«. Die ›Ameise‹ steht mit dem ersten Wort zumindest in einem lockeren paronomastischen Zusammenhang; die Variante ›grob‹ ergibt sich daraus, dass Schmidt in ›kersse‹ das englische Wort ›coarse‹ entdeckt hat. Neben Persse, den Schmidt hinter dem Wort ebenfalls entdeckt hat, findet sich im *Wake* auch eine Geschichte von einem Schneider namens ›Kersse‹ (FW 311), der mit seinem Namensvetter ›Persse‹ jedoch große Ähnlichkeiten hat.[116] Es zeigt sich erneut, wie locker der Bezug zwischen dem wortspielerischen englischen Text und der deutschen Lesbarmachung ist: Während es nachvollziehbar ist, ›armsolootely‹ an der vorliegenden Stelle als ›absolutely‹ zu lesen, stellt sich die Frage, wie genau ›kersse‹ mit den ›Küssen‹ in Verbindung steht. Die Unverständlichkeit des Texts wird mithin potenziert, wenn der Bezug zur Vorlage verloren geht. Das bedeutet, dass die englischen Wortspiele in der deutschen Übertragung zumindest in der Latenz weiter erhalten bleiben. Allein die fremden Wörter, die sich gar nicht mehr im Text befinden, sind in der Lage, die einzelnen Wörter darin wieder zusammenzuführen. Hinter dem Text des *Wake*-Typoskripts liegt ein zweiter Text, der zwar verborgen ist, aber immer wieder durchscheint, und damit dem Text eine dahinterliegende zweite, nur virtuelle Ebene der Bedeutung stiftet.

Um damit die Kritik an der Sprechweise von der Textautonomie, wie sie laut Rathjen durch Pseudoübersetzungen wie jene des *Wake*-Typoskripts entsteht, aus

116 Tindall 1959, 190: »it is likely that Kersse is Persse O'Reilly, who, as a Scandinavian invader, is also a sailor. Sailor and tailor are twins of a sort«.

der Perspektive des wilden Übersetzens zu verallgemeinern: Die Produkte dieses Transformationsprozesses genügen in zwei unterschiedlichen Hinsichten nicht dem Ideal eines autonomen Texts. Erstens sind sie, obwohl sie für sich allein gelesen werden können, durchwegs und aufs engste mit den Texten verknüpft, aus denen sie entstanden sind. Zweitens aber ist es zwar möglich, dass die Texte, die dabei entstehen, sich durch eine Textualität auszeichnen, die keine Konformität mit der außertextuellen Wirklichkeit anstrebt. Dies ist jedoch kein zwingendes Produkt des Transformationsprozesses.

Der Alternativvorschlag der Theorie des wilden Übersetzens ist es, die spezifische sprachliche Qualität der Texte, die durch dieses Verfahren zustande kommen, nicht über deren Konformität mit einem (außerliterarischen) Referenzgegenstand zu fassen, sondern über die Art und Weise, durch die der Text von einem Element auf das nächste kommt und dabei ein Wort an das nächste, einen Satz an den nächsten reiht. Während die interne Struktur des Texts sonst durch die an einer Handlungslogik orientierte Gesetzmäßigkeit der Narration oder durch die logischen Zusammenhänge einer Argumentation zustande kommt, ist es im Fall des wilden Übersetzens allein die Reihenfolge der fremden sprachlichen Zeichen in der Vorlage, die das Schreiben gliedert. In dieser Hinsicht handelt es sich bei wilden Übersetzungen um Texte, die andere Texte zum Gegenstand haben, während die Darstellung einer Situation oder einer Handlung immer erst in zweiter Linie, das heißt, nur vermittelst des Bezugstexts geschieht.

Damit stellt sich auch hier die Frage nach der Intentionalität der Abweichung im Übersetzungsprozess. Soll das wilde Übersetzen als eine gezielte Abweichung und Subvertierung der Regeln des regulären Übersetzens konzipiert werden, dann wäre auch in diesem Fall vorausgesetzt, dass Arno Schmidt spätestens während der Arbeit am *Wake*-Typoskript neue Absichten mit dem Text hatte. Mit Blick auf die Charakterisierung des Texts als einer Lesbarmachung scheint dies aber nicht der Fall zu sein. Zwar kommen gewisse Verfahren der Übersetzung, die der wilden Sorte zuzuordnen sind, bei der Entschlüsselung einzelner Wortspiele in *Finnegans Wake* zum Einsatz und werden von Schmidt theoretisch reflektiert. Doch dieses Vorgehen wird auf ein hermeneutisches Ziel hin funktionalisiert, die Rekonstruktion der Textbedeutung. Zwar findet im Zuge dieser Auseinandersetzung eine Selbstermächtigung gegenüber dem Ausgangstext statt, aber ohne dies direkt fürs Schreiben eines eigenen Texts zu benutzen. Mit Blick auf das *Wake*-Typoskript allein ist kaum von einer wilden Übersetzung als einer gezielten Wendung gegen die Regeln des Übersetzens zu sprechen.

Nachdem die Arbeit am Typoskript längst abgeschlossen war und sich für Schmidt die Aussicht zerschlagen hatte, die Übersetzungsrechte zu erhalten oder eine monografische Joyce-Publikation veröffentlichen zu können, kommt es zu einer Zweit-

verwertung, insofern einzelne Formulierungen und Abschnitte aus der *Wake*-Übersetzung in verschiedene Texte der *Ländlichen Erzählungen* eingebaut wurden.[117] In verschiedene Texte werden systematisch einzelne Übersetzungssplitter eingebaut, insgesamt gibt es in sieben der zehn Erzählungen mehr als ein Dutzend Formulierungen, die dem *Wake*-Typoskript entstammen.[118] Diese zeichnen sich, im Vergleich zu den Abschnitten, die sie umgeben, durch spezifische stilistische Eigenheiten aus, die in diesen Erzählungen unterschiedlichen Funktionen dienen. Sie werden dazu eingesetzt, die innere Wahrnehmung der Welt durch die Protagonisten in verdichteter und sprachlich überraschender Weise darzustellen. Diese Neukontextualisierung von Textabschnitten aus dem *Wake*-Typoskript impliziert eine Umdeutung. Ganz egal, was zuvor deren Status war: An ihrer neuen Stelle handelt es sich bei diesen Sätzen um Literatur. Und so wird die fragwürdige ›Übersetzung‹ von *Finnegans Wake* einer neuen Aufgabe zugeführt.

Wie diese literarische Weiterverwendung von Text aus dem *Wake*-Typoskript in den *Ländlichen Erzählungen* umgesetzt wird, soll exemplarisch an einem Beispiel aus der Erzählung *Kundisches Geschirr* aufgezeigt werden. Rathjen beschränkt sich in seinen Aufsätzen weitgehend darauf, die einzelnen Stellen in den *Ländlichen Erzählungen*, in denen sich Material aus dem *Wake* findet, knapp zu verzeichnen und sie mit wenigen Worten zu kommentieren. Das vorliegende Beispiel beschreibt er als die »längste und vielleicht raffinierteste Übernahme«, die durch eine »komprimierte und variierte Auslese« von Textabschnitten einer einzelnen Typoskriptseite (FW-Ü 244) zustande gekommen ist.[119] Diese Passage ist innerhalb der Erzählung *Kundisches Geschirr* prominent platziert, ganz zu Beginn des Texts. Die Erzählung beginnt damit, dass sich der Protagonist im allerfrühsten Morgengrauen auf die Veranda setzt und die unmittelbare Umgebung des Hauses wahrzunehmen beginnt:

---

117 Rathjen 2015, 24: »Aber noch eine letzte Verwertungsmöglichkeit fällt Schmidt ein, und wieder kommen die ›Ländlichen Erzählungen‹ ins Spiel. Unter den erhaltenen Zetteln zu Schmidts ›Caliban über Setebos‹ ist dieser: ›*Idee* / in alle Geschichten etwas von der Joyce=Übers. zu mixen!‹. Wann Schmidt diese Idee notiert hat, ist ungewiss«. Überblick über die übernommenen Stellen: Rathjen 2015, 24–26.

118 Rathjen 2015, 24.

119 Rathjen 2015, 25, der die Stelle als Rückverweis auf Schmidts Übersetzungsarbeit deutet: »›Kundisches Geschirr‹ verweist also planmäßig zurück auf jene Situation, in der Schmidt seine Übersetzungsarbeit anging«; vgl. zur Stelle und dem Montageprinzip auch Rathjen 2019, 116, der betont, dass Schmidt erst jetzt den »enormen Witz der Textur von *Finnegans Wake* […] in seiner ganzen Dimension zu erkennen und anzuerkennen« bereit sei und die »Zitatmontage den Wechsel zu jenem mehrsprachigen und mehrstimmigen Schreiben ankündigt, das fürs Spätwerk prägend wird« (Rathjen 2019, 116).

> Ruhe faltet die Fluren aus: Stillst'n Dank, 1 τ! (Das muß ich übersetzen? ‹1 τ = ein Tau = a dew = Adieu›: Sag' lang, Frau Nacht! Da Lord Sun die Augen öffnet. So viele, uns wunderlich untertane Buchstaben.) Und Weizenkätzchen harren atemlos. Kleinstes plappert. (BA 1/3, 371)

Dieser Text ist größtenteils aus verschiedenen knappen Fragmenten zusammengesetzt, die alle von einer einzigen Seite des *Wake*-Typoskripts (FW-Ü 244) stammen. Entnommen wurden dieser Seite die folgenden Abschnitte, denen jeweils die englischen Entsprechungen beigestellt werden:

1. »Kleinstes plappert !« – »Tiny tattling!« (FW 244:1)
2. »Und Weizenkätzchen harren atemlos.« – »And wheaten bells bide breathless« (FW 244:22)
3. »Sag lang, mein Himmel !« – »Say long, scielo!« (FW 244:25)
4. »Und Ruhe faltet die Fluren ein. Stillst'n Dank. Adieu *« – »Quiet takes back her folded fields. Tranquille thanks. Adew.« (FW-Ü 244:28–29)
5. »Da Lord Leu* die Augen geschlossen hält.« – »As Lord the Laohun is sheutseuyes.« (FW 244:31–32)

Bei der Erstellung des neuen Texts bedient sich Arno Schmidt einer Art Collagetechnik: Nach ihrer Selektion und Transformation werden die Textfetzen durch Umstellung und Neukombination in eine andere Ordnung gebracht (in der Reihenfolge 4–3–5–2–1 in der obigen Zählung). Das Vorgehen gleich dabei in vielen Aspekten dem intertextuellen Prinzip des Centos, insofern durch das textuelle Neuarrangement der einzelnen Elemente ein neuer Textsinn entsteht, der eine kohärente Lektüre des ganzen Abschnittes möglich macht. Dazu werden allerdings kleine inhaltliche Eingriffe in den Text vorgenommen: Dabei werden Nacht und Sonne in den Text integriert, indem »mein Himmel« durch »Frau Nacht« und »Lord Leu« durch »Lord Sun« ersetzt werden; beides ist aber im Ausgangstext bereits angelegt, schwebt doch am »scielo« die »Selene«, während sich hinter »Lord the Laohun« mit seinen »shutseuyes« tatsächlich die Sonne verbergen könnte. Eine letzte Änderung deutet die ursprüngliche Nachtszene zum Tagesanbruch um: die geschlossenen Augen der Sonne öffnen sich. Insgesamt sind die Eingriffe in den Text gering; es wird weitgehend mit dem beim Übersetzungsprozess generierten Sprachmaterial operiert.

Im Abschnitt davor wird geschildert, wie der Protagonist, selbst Übersetzer,[120] sich frühmorgens an die Arbeit setzt und dabei beobachtet, wie das Morgengrauen

120 Dass der Ich-Erzähler von *Kundisches Geschirr* ein Übersetzer ist, wird aus den Gesprächen und Unterhaltungen deutlich, so in BA I/3, 374: »›Sie übersetzen–‹ fing sie an; ›Onkel Martin hat die Bücher ja alle. […]‹« und erneut in BA I/3, 390: »Und hielt es nur=mir, dem Übersetzer, hin: ?!«.

anbricht: Es ist die versprachlichte Perzeption des Übersetzers, die aus dem übersetzten *Wake*-Material zusammengestellt wird und sich in einer schnellen, mehrsprachigen Kette von Übersetzungen der sinnlich wahrgenommenen Dinge äußert: Der morgendliche »Tau« verabschiedet die »Nacht«, während die aufgehende Sonne »ihre Augen öffnet« und die Natur, eben noch in »Ruhe« erstarrt, langsam in Bewegung gerät. Die Passage fügt sich nahtlos in den narrativen Kontext des Texts ein. Nur in ihrer sprachlichen Faktur unterscheidet sie sich von ihrer Umgebung. In den ersten Worten des Abschnitts wird der Übersetzungsprozess auch als solcher explizit benannt. Es handelt sich dabei nicht nur um eine Thematisierung des textinternen Übersetzungsprozesses, sondern auch um eine metapoetologische Markierung der tatsächlichen Bedingungen, unter denen der Text dieses Abschnitts entstanden ist. Gleichzeitig geschieht dies auch in der Performanz der Inszenierung: Es handelt sich dabei um eine textinterne Übersetzungsbewegung, die aus zwei kryptischen Zeichen über eine kurze Reihe von Transformationen durch mehrere Sprachen hindurch eine kleine poetische Erkenntnis über die erzählte Welt gewinnt und sogleich entfaltet: Der Tau, der sich frühmorgens auf ruhigen Fluren niederschlägt, ist das Zeichen des Abschieds von der personifizierten Nacht. Während die einzelnen Übersetzungen von der Schrift in die Sprache und über die Sprachgrenzen hinweg die Progression des Gedankens ermöglicht, finden sich die semantischen Kippstellen in den einzelnen Wörtern selbst. Das Prinzip der Übersetzung, das die zusammengestellten Textstücke erst hervorgebracht hat, wird in selbstreferenzieller Weise auf sich selbst angewendet. Der Text beginnt, sich selbst zu übersetzen, und geht dabei über das vorgefundene Material hinaus. Er wird in der Transformation schöpferisch, indem er das Prinzip der Übersetzung von den sprachlichen Zeichensystemen in die Grafie überträgt, und die Grenze zwischen den Schriften überwindet: »1 τ«. Die arabische Ziffer 1 und der griechische Buchstabe Tau werden dabei gewissermaßen zu einem kryptischen Symbol der ganzen Übersetzungskonstellation, die sich darauf aufbaut; sie repräsentieren in sich das semantische Potenzial, das durch den anschließenden Übersetzungsprozess aufgefaltet werden kann. Es lohnt sich, die Funktionsweise dieser inszenierten Übersetzung des Texts genauer zu studieren. So ist »ein Tau« zunächst die deutschsprachige Vokalisierung der arabischen Ziffer und des griechischen Buchstabens. Was in abstrakter Weise geschrieben stand, wird in die Lautung der deutschen Sprache übersetzt. Diesem Ausdruck wohnt, anders als den beiden Schriftzeichen, eine neue semantische Polyvalenz inne, da Tau nicht nur einen griechischen Buchstaben, sondern auch Seil und kondensierten Niederschlag bezeichnet. Alle drei Lesarten sind darin gleichwertig, die Selektion einer davon wird erst durch die nächste Übersetzung ins Englische festgelegt. Und obwohl das Wort in beiden Sprachen eigentlich nicht zählbar ist, wird im Zuge der Transformation festgelegt, dass es sich dabei um die Tröpfchen des Morgentaus handelt. Durch Paronomasie aber wird das englische

Wort, mitsamt seinem Artikel, ein weiteres Mal in seiner Bedeutung umgekippt. Es resultiert, noch immer in britischer Aussprache, der französische Abschiedsgruß. Dieses Adieu wird jedoch, nach dem abschließenden Doppelpunkt, zum Abschied an die Nacht gerichtet. Es ist der englische Abschiedsgruß ›say long‹, aus dem die Formel »Sag' lang« ihre Bedeutung zieht. Die Mehrsprachigkeit der Zeichenkonstellation, die im *Wake*-Typoskript getilgt wurde, wird in diesem literarischen Kontext wieder aufs Neue in den Text hineingebracht.

Die Elemente in diesem vielgliedrigen sprachlichen Gleichungssystem haben ihren Ursprung allesamt im Übersetzungsprozess an *Finnegans Wake*. Es handelt sich dabei aber nicht um Produkte, die dem endgültigen Haupttext des *Wake*-Typoskripts entstammen. Ganz im Gegenteil verkörpern sie unterschiedliche Stufen des wilden Übersetzungsprozesses. Die verschiedenen Elemente im Paradigma der unterschiedlichen Übersetzungsschritte kommen in diesem Text nebeneinanderzustehen. An der Wurzel der Kette steht dabei ein einzelnes Wortspiel aus *Finnegans Wake*, dessen Potenzial in dieser Passage zu seiner Gänze aufgefaltet wird und das als Fluchtpunkt bis in den vorliegenden Text hineinwirkt, obwohl es darin selbst gar nicht vorhanden ist: Es ist das Wort »Adew« (FW 224:29). Im *Wake*-Manuskript findet sich dazu die Übersetzung als Abschiedsgruß: »Adieu«; in den Marginalien hingegen wird dazu als zweite Lesart »Oh, Tau« verzeichnet, wobei das ›O‹ handschriftlich über ein getipptes ›A‹ geschrieben ist.

Hierin versteckt sich eine weitere Lesart, in der das ›A‹ nicht als unbestimmter Artikel, sondern als Interjektion aufgefasst wird. Diese Umdeutung des englischen Worts aber macht den letzten Schritt der vorliegenden Übersetzungskette erst möglich. Denn während diese Formen eins zu eins aus den verschiedenen Produktionsstufen der Arbeit an *Finnegans Wake* entnommen wurden, ist der allererste Schritt in der Kette, der Aufhänger der ganzen Konstellation, eine spezifische Ergänzung für diesen Text. Dabei wird das semiotische Spektrum an Zeichenordnungen innerhalb der Übersetzung entscheidend erweitert, insofern die interlinguale Übersetzung um die Transformation zwischen unterschiedlichen Schriftsystemen ergänzt wird. Dadurch wird die gesamte Konstellation weiter in Richtung der Anagrammatik geführt. Auch diese Buchstäblichkeit der wahrgenommenen Welt wird im Text ausdrücklich thematisiert, in einer seltsamen, zwischen den einzelnen Übersetzungsfragmenten eingefügten Bemerkung: »So viele, uns wunderlich untertane Buchstaben.« (BA 1/3, 371)

Liest man den Abschnitt im *sensus literalis* als eine Beschreibung einer frühmorgendlichen ländlichen Szenerie, so wirkt die Bemerkung merkwürdig und fehl am Platz. Viel besser lassen sich diese Worte als Kommentar auf den sprachlichen Transformationsprozess verstehen, durch den der vorliegende Text entstanden ist: Die Buchstaben – und damit stellvertretend auch: die Sprache – unterstehen in dieser Vision ganz der Verfügungsgewalt des Schreibenden. Wider Erwarten sind

sie, unter allen möglichen Kombinationen, die in diesem Prozess denkbar wären, genau in jene Konfiguration gefallen, die an dieser Stelle passt. Die Widerständigkeit der Sprache in ihrer Eigengesetzlichkeit, die dieses geglückte Resultat zu einer wunderlichen Überraschung macht, wird anerkannt. Nur weil es sich nicht von selbst versteht, dass die gegebenen Buchstaben so zueinander fallen, dass eine kohärente Schilderung entsteht, ist der Ausruf hier angebracht. Eine direkte Wiedergabe der Wirklichkeit wird damit nicht gegeben. Vielmehr ist es die Arbeit in der Sprache, die Transformation und Kombination gegebener Buchstaben, die das generative Moment dieser Episode ist. Dass daraus eine in sich kohärente Schilderung entsteht, die sich im Kontext perfekt einfügt, ist erst ein sekundärer Effekt.

Arno Schmidts Auseinandersetzung mit *Finnegans Wake* und sein Versuch einer Übersetzung dieses Texts ist aus der Perspektive einer Theorie des wilden Übersetzens absolut faszinierend. Dies weniger, weil es sich beim Typoskript selbst um eine ausgewachsene wilde Übersetzung handelt, obwohl sich verschiedene Abschnitte in den Kommentaren, ausmachen ließen, die sich entsprechender Verfahren bedienen. Vielmehr war es möglich, das Wildwerden der Übersetzung systematisch zu rekonstruieren. Man kann dem Autor und Übersetzer Schmidt regelrecht dabei zuschauen, wie er im Zuge der scheiternden Übersetzung das poetische Potenzial dieser Schreibweise entdeckt und in den *Ländlichen Erzählungen* zum ersten Mal funktionalisiert. Bei diesem kleinen Abschnitt handelt es sich tatsächlich um eine wilde Übersetzung, also um ein Stück Text, das durch die Anwendung einer Reihe von Verfahren, die dem Übersetzungsprozess entnommen wurden, aus einem anderen, fremdsprachigen Text entstanden ist. Was wichtiger ist: Der Text weiß darum und stellt dieses Wissen ganz ausdrücklich dar. Die wilde Übersetzung ist von Beginn weg selbstreflexiv. Thematisiert wird die Entdeckung des poetischen Potenzials von falsch übersetzten Texten. Was bislang weitgehend zufällig geschehen ist, wird in der Folge zu einem eigentlichen Prinzip in der literarischen Produktion Arno Schmidts werden. Die Verfahren, die im Zuge der Arbeit an *Finnegans Wake* entdeckt wurden, werden für die Arbeit an *Zettel's Traum* für den genuin literarischen Gebrauch operationalisiert. Gleichzeitig werden sie mit fragwürdigen psychoanalytischen Theoremen autorisiert, um als sogenannte Etymtheorie für ein realistisches Erzählen eingesetzt zu werden. In dieser Hinsicht spielt die *Wake*-Übersetzung für die Frage der Genese des wilden Übersetzens in Schmidts Werk eine entscheidende Rolle.

4 Wildes Übersetzen in Zettel's Traum

»:›Anna Muh=Muh!‹ –«: Das erste ›Wort‹ von *Zettel's Traum* (ZT 4 l) ist zugleich das fremdeste und unverständlichste des ganzen Texts. Dieser Ausdruck, oder vielmehr: dieses Nichtwort, das über kein konventionelles Signifikat verfügt, sondern die reine sprachliche Materialität repräsentiert, wird durch wilde Übersetzungsarbeit in vielfältiger Weise einer Semantisierung unterzogen. Dies wird, der metaliterarischen Verfahrensweise dieses Texts entsprechend, selbstreferenziell reflektiert. Dieser Prozess der wilden sprachlichen Transformation ist daran beteiligt, in sprachmagischer Weise die Szenerie des ersten Buches hervorzubringen: Die Kulisse des Schauerfelds, das die Protagonisten betreten. *Zettel's Traum* inszeniert damit auf der ersten Seite performativ den literarischen Schöpfungsakt seiner eigenen Diegese durch das wilde Übersetzen aus dem absolut fremden Wort.

Diese irritierenden Thesen seien bewusst an den Anfang dieses Kapitels gestellt, das sich mit der Funktion des wilden Übersetzens in Arno Schmidts *Zettel's Traum* beschäftigt. Statt sogleich Argumente für diese Thesen darzulegen, wird die Auseinandersetzung mit dem seltsamen Nichtwort und der poietischen Kraft, durch die wildes Übersetzen daran beteiligt ist, die Textwelt hervorzubringen, den Abschluss dieses Kapitels bilden. Denn erstens ist die Auseinandersetzung mit *Zettel's Traum* zu voraussetzungsreich, als dass diese Thesen sogleich überzeugend belegt werden können; und zweitens sollen die Thesen einen Fluchtpunkt darstellen beim Gang durch jenes Labyrinth monströsen Ausmaßes, das *Zettel's Traum* darstellt; ein Text, der ob seines Umfangs und seines theoretischen Anspruchs in seiner Gänze literaturwissenschaftlich kaum zu bändigen ist. Das Wort »:›Anna Muh=Muh!‹« – so viel sei vorweggenommen – spielt in *Zettel's Traum* eine ähnliche Rolle wie das Wort *verollez* in der *Geschichtklitterung*; es führt auf eine Reihe von Eigenheiten, die für die Funktion des wilden Übersetzens in *Zettel's Traum* bestimmend sind.

In dieser Untersuchung zeigt sich demnach ein spezifischer interpretativer Zugriff auf *Zettel's Traum*, der vom Interesse am wilden Übersetzen gelenkt ist. Die Überlegungen stellen keinesfalls den Versuch einer Gesamtinterpretation dar. Ziel ist die Plausibilisierung einer allgemeinen produktionsästhetischen These, die sich aus der Beschäftigung mit dem wilden Übersetzen ergibt. Diese These lautet: Es ist das zerstückelte Textmaterial der Werke Edgar Allan Poes, das in Verbindung mit wilden Übersetzungsverfahren die Prosatexturen von *Zettel's Traum* generativ hervorbringt.

Die Praxis des Übersetzens spielt in diesem Text in mindestens zwei unterschiedlichen Hinsichten eine entscheidende Rolle: Zunächst sind Fragen des Übersetzens bereits auf der literalen Ebene ein zentrales Thema, das in diversen Gesprächssequenzen durch den ganzen Text hindurch verhandelt wird. Dies zeigt

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-017

sich bereits am grundlegenden narrativen Setting: *Zettel's Traum* schildert im Laufe eines langen Sommertages den Besuch von Daniel Pagenstecher beim Übersetzerehepaar Paul und Wilma Jakobi und ihrer Tochter Franziska. Pagenstecher wurde eingeladen, um den beiden bei ihrer Arbeit an der Übersetzung der Werke von Edgar Allan Poe Unterstützung und Rat zu bieten. Die gemeinsamen Gespräche drehen sich dabei in weiten Teilen um das korrekte Verständnis und das richtige Übersetzen verschiedener Werke Poes. Dabei werden unterschiedliche Haltungen gegeneinander ausgespielt; und zwar nicht nur hinsichtlich der inhaltlichen Interpretation der Werke Poes, sondern auch mit Blick auf die angemessenen Verfahren beim Übersetzen. Die Übersetzungsphilosophien von Daniel Pagenstecher und Wilma Jakobi, die als Extrempunkte das weite Feld verhandelter Positionen aufspannen, werden in einen Gegensatz gebracht: Die eine beruht auf wilden, idiosynkratischen Assoziationen aufgrund lautlicher Ähnlichkeiten, die andere beruft sich auf rigorose Wörtlichkeit.

Zettel's Traum beschäftigt sich, so eine der Thesen dieser Untersuchung, jedoch nicht nur auf der inhaltlich-thematischen Ebene mit Fragen des Übersetzens.[121] Vielmehr ist der Text auch hinsichtlich seiner ästhetischen Produktionssituation durch verschiedene interlinguale Übersetzungsprozesse geprägt. *Zettel's Traum* lässt sich, so meine These, nicht unabhängig von der zeitgleich entstehenden Übersetzung der Werke Edgar Allan Poes durch Arno Schmidt und Hans Wollschläger für den Walter-Verlag (Olten) verstehen. Bei der Poe-Übersetzung einerseits und *Zettel's Traum* andererseits handelt es sich um die Vorder- und Rückseite desselben Projekts.

Die Übersetzung der Werke Poes, wie sie im Walter-Verlag publiziert wurde, stellt nach dem Urteil des größten Teils der Kritik eine reguläre Übersetzung dar; wenngleich durchzogen von gewissen Schmidt'schen Manierismen, die auch in diesem Text die Präsenz der Stimme des Übersetzers durchwegs im Bewusstsein hält. Im Großen und Ganzen orientiert sich Schmidt beim Übersetzen dieser Texte jedoch an den konventionellen kulturellen Erwartungen, die an reguläres Übersetzen gestellt werden. *Zettel's Traum* hingegen, so meine Unterstellung, ist der Ort, an dem alle idiosynkratischen Assoziationen, wortspielerischen Abweichungen und fehlerhaften Varianten – schlicht: alle offenkundig wilden Übersetzungen, die

121 Die These, dass es sich bereits bei dieser inhaltlichen Thematisierung des Übersetzens um eine Anwendung der konkreten Übersetzungserfahrung in die literarische Arbeit handelt, wird von Černy 1991, 174 vertreten: »daß dieser mit dem Projekt einer Poe-Übersetzung befaßt ist, dürfte auch kein Zufall sein, verweist vielmehr auf die enge Verknüpfung von Übersetzen und Dichten. Poe avanciert in *Zettel's Traum* zum Prototyp eines Schriftstellers, dessen Sprache vor aller interlingualen Übersetzung zum Gegenstand einer innersprachlichen Übersetzung wird.«

bei der Arbeit mit den Texten Poes entstanden sind, ihren Platz gefunden haben. Alles, was aus dem fertigen Manuskript der Poe-Übersetzung zu tilgen war, hat zumindest potenziell seinen Weg ins Prosakonglomerat von *Zettel's Traum* gefunden. Dies stellt den Versuch dar, die kreativen Potenziale wilden Übersetzens, die Schmidt bei der Arbeit an der Übersetzung von *Finnegans Wake* entdeckt hat, für das eigene literarische Schreiben zunutze zu machen. Dieses ist im vorliegenden Fall ein genuin sekundäres Schreiben, das sich aus der Arbeit mit fremden Texten und ihrer sprachlichen Materialität speist.

Es ist der Wechsel des Genres von der Übersetzung zum eigenständigen literarischen Prosatext, der es ermöglicht, ein solches Vorgehen gegenüber dem Publikum zu legitimieren. Anders als in Fischarts *Geschichtklitterung*, in welcher wildes und reguläres Übersetzen durcheinander gehen, sind diese beiden Verfahrensweisen bei Schmidt sauber getrennt und übernehmen unterschiedliche Funktionen. Eine Rekonstruktion der Werk- und Entstehungsgeschichte der beiden Texte zeigt, wie eng Poe-Werkübersetzung und *Zettel's Traum* miteinander verknüpft sind, dass zwischen den beiden Texten zugleich aber eine klare funktionale Zweiteilung herrscht.[122]

Die verschiedenen Texte Edgar Allan Poes werden bei der Arbeit an *Zettel's Traum* in kleine Bruchstücke zerlegt. Auf Zetteln notiert, haben sie in vielen Fällen höchstens Satzlänge, oft auch darunter. Diese einzelnen Textfragmente werden über die ganze Länge des Texts von *Zettel's Traum* verteilt und im mehrspaltigen Arrangement des Texts zumeist auf der linken Seite angeordnet. Dabei werden sie zu generativem Material, das mithilfe verschiedener Verfahren des wilden Übersetzens für den Haupttext des eigenen Werks produktiv gemacht wird. Dabei ist es weniger die Semantik der Bruchstücke als die lautliche Materialität der einzelnen Formulierung in englischer Sprache, die für diesen Schreibprozess prägend ist. Das über das ganze Werk verteilte, zerstückelte Textmaterial der Werke Edgar Allan Poes bringt in Verbindung mit den Verfahren des wilden Übersetzens die Prosatexturen von *Zettel's Traum* generativ hervor; ein Verfahren, das dabei gleichzeitig reflektiert wird. *Zettel's Traum* ist wilde Übersetzung und Übersetzungstheorie[123] zugleich.[124]

122 Siehe Kapitel III.4.1.

123 Ähnlich Langbehn 2003, 29: »As a translation and discussion of Poe's texts, *Zettel's Traum* automatically assumes the role of a commentary performed within the format of a dialogue«.

124 Kap. III.4.4 untersucht, wie die übersetzten Poe-Fragmente über den Text von *Zettel's Traum* verteilt und darin wirksam werden. Auf dieser Grundlage widmet sich das abschließende Kap. III.4.5 ganz dem ›fremden‹ Wort *Anamoo=moo* am Anfang des Texts und den eingangs formulierten Thesen.

Die Forschungsliteratur zu *Zettel's Traum* ist disparat und nicht leicht zu überblicken.[125] Es gibt, anders als bei vielen anderen Texten von Arno Schmidt, keinen Kommentar, der die vorliegenden Erkenntnisse zu einzelnen Textstellen versammelt,[126] und nur wenige Versuche, den Text als Ganzen zu interpretieren.[127] Jede Auseinandersetzung mit *Zettel's Traum* gewärtigt zwei Herausforderungen: Erstens, der schiere Umfang des Texts[128] und die Mannigfaltigkeit partikulärer Betrachtungen und Gesprächssequenzen.[129] Zweitens, der angemessene Umgang

125 Obwohl in den fünfzig Jahren seit dem Erscheinen von *Zettel's Traum* eine umfangreiche und nur schwer zu überblickende Sekundärliteratur – bibliografisch erschlossen durch Müther 2019, 636–707; sowie Rathjen 2020c, 159–170 (»Themenbibliographie«) – zu diesem Werk entstanden ist, ist die Auseinandersetzung mit *Zettel's Traum* weiterhin sehr disparat. Ähnliches diagnostizierten bereits vor zwanzig Jahren Drews und Plöschberger 2001b, 7: Es gebe »keine zusammenhängende Forschung« zu diesem Buch, sondern nur isolierte Arbeiten. Eine gewisse Konsolidation der Forschungslage, die mit der Aufsatzsammlung von Rathjen 2020c zur fünfzigjährigen Entstehung von *Zettel's Traum* begonnen hat, dürften die umfassende Schmidt-Biographie (Hanuschek 2022) und das angekündigte Schmidt-Handbuch (Dunker und Kyora 2022) leisten, die für diese Publikation allerdings nicht ausgewertet werden können.

126 Dies ist umso erstaunlicher, als sich die frühe Schmidt-Forschung mehr oder weniger ironisch als Dechiffrier-Syndikat zur Entschlüsselung von *Zettel's Traum* verstand (dazu Rathjen 2018). Statt einem koordinierten und systematischen Vorgehen wurde dabei allerdings mit dem *Bargfelder Boten* eine publizistische Plattform etabliert, die für verstreute Einzelbetrachtungen einzelner Stellen, Motive und Phänomene Raum bot. Dabei wurden im Einzelfall ansehnliche Ergebnisse produziert; diese sind jedoch durch ihre verstreute Überlieferung und die mangelnde Gesamtschau weitgehend Stückwerk geblieben.

127 Es gibt nur wenige monografische Studien, die den Versuch einer Gesamtdeutung des Werkes unternommen haben; am ehesten leisten dies Voigt 1999; Plöschberger 2002; Langbehn 2003. Vielmehr erschöpfen sich viele der Studien weitgehend in Untersuchungen einzelner Stellen und – meist interessanter – einzelner spezifischer Fragestellungen (z. B. Paratexte: Jürgensen 2007; Mehrsprachigkeit: Höppner 2014).

128 Der große Umfang des Textes wie auch der Zettelkästen ist sprichwörtlich und gerade in den frühen Rezensionen jenes Merkmal, das am deutlichsten hervorgehoben wurde. Dies wurde, wie Jürgensen 2007, 148–150 rekonstruiert, entscheidend durch den Verlag angeregt wurde, der den außerordentlichen Umfang in einem Prospekt und einer Presse-Information mit diversen Zahlen betonte.

129 Dass der Umgang mit *Zettel's Traum* vielfach in philologische Einzelbetrachtungen zerfällt, ist dem enormen Umfang des Werkes geschuldet. Dazu kommt, dass sich der Text mit seiner rudimentären Handlung aus einer Mannigfaltigkeit von einzelnen partikulären Betrachtungen, Dialogfetzen und Gesprächen kaum zusammenfassen lässt. Eine Untersuchung, die sich nicht für die Verfahren des Textes interessiert, sondern die primär auf der inhaltlichen Ebene arbeitet und *Zettel's Traum* dennoch in seiner Gänze erfassen wollte, müsste den Textumfang von *Zettel's Traum* noch übertreffen. Noch mehr als bei sonstigen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen müssen Auseinandersetzungen mit diesem Text daher exemplarisch vorgehen.

mit den im Text selbstbewusst vorgetragenen »meta=litterarischen«[130] Theorien und Thesen, die dazu geführt haben, dass *Zettel's Traum* mithin als Theoriedokument[131] gelesen wurde und – im Sinne einer erfolgreichen Werkpolitik – die Interpretationen und Diskurse der Forschung entscheidend geprägt hat.[132] Durch die vielfach praktizierte Gleichsetzung des Autors Arno Schmidt und der literarischen Figur Daniel Pagenstecher wird verkannt,[133] dass die verschiedenen Figuren in *Zettel's Traum* unterschiedliche argumentative Rollen einnehmen, woraus ein komplexes Maskenspiel resultiert,[134] in dem konfrontativ unterschiedliche Positionen nebeneinandergestellt werden, sodass keine einzelne Position allgemeine Gültigkeit für sich behaupten kann. Dazu kommt: Wenngleich die verschiedenen Theorien in *Zettel's Traum* im Gestus größter Ernsthaftigkeit vorgetragen werden, werden sie dennoch in einem literarischen Kontext formuliert, sodass sich die Frage niemals ganz ausräumen lässt, ob sie vielleicht doch nicht ganz ernst gemeint

---

130 »Meta=Litteratur« ist ein solcher Begriff, der direkt aus *Zettel's Traum* entnommen wurde und nun als Theorie-Begriff in der Schmidt-Forschung dient. Im Text erklärt Daniel Pagenstecher seinen Anspruch, »aus der bloßen ›Literatur‹ in eine Meta=Litteratur« zu gelangen (ZT 510 m); was die Forschung als »Sprechen mit Literatur über Literatur«, d. h. als selbstreferenzielle Reflexion auf die Entstehungsbedingungen (oder poetischen Eigenheiten) literarischer Texte interpretiert und zu einem der Hauptziele von *Zettel's Traum* respektive des gesamten Schmidt'schen Spätwerks erklärt; zum Begriff vgl. Jurczyk 2010, 288; R. Simon 2014b, 137.

131 Drews und Plöschberger 2001b, 8 stellen fest, dass »bisherige Lektüren von Zettel's Traum vielfach noch zu sehr den Charakter von Nachkonstruktionen der von Schmidt suggerierten Leseweisen haben und es offenbar noch an außerhalb von Schmidt'schen Verstehensanweisungen stehenden Positionen fehlt«. Ein treffendes Beispiel dafür sind die Arbeiten von Strick 1993; oder Langbehn 2003. Selbst Plöschberger 2002, 19, die das Verhältnis von literaturtheoretischen und poetischen Abschnitten in *Zettel's Traum* zum Thema ihrer Untersuchung machte, stellt mit Blick auf die Etymtheorie fest, diese sei »keine Fiktion, weil hier ein analytisches Verfahren unserem Verstand offengelegt wird«.

132 Voigt 1999, 23 u. ö. bezeichnet dies als »selbstexplikative Textstrategie«, die zu Rückkopplungseffekten bei der Interpretation führen. Dadurch gelinge es Schmidt nicht nur sehr erfolgreich, rekursiv (man könnte auch sagen: selbstreferenziell) seine eigene Produktionsästhetik und Hermeneutik zu produzieren. Sie bestimmt dadurch auch die Textrezeption, die den Texten ihre Analysekategorien entnimmt und diese dann – erfolgreich – am Text nachzuweisen vermag.

133 Wie sehr sich diese Haltung in der Forschung eingebürgert hat, zeigt die etablierte Schreibweise »Pagenstecher/Schmidt«, die verdeutlichen will, dass eine bestimmte Formulierung zwar im Dialog von der literarischen Figur Daniel Pagenstecher geäußert werde, diese These jedoch sogleich auch dem Autor Arno Schmidt, der sich hinter dieser Maske verbirgt, zugeordnet werden könne (Moeller 1971, 29; Drews 2014b [1977], 43; Wiener 1979; Rathjen 2020a [2001], 53; Jurczyk 2010, 120).

134 Oder um einen anderen Begriff aus dem Theorienkabinett der Schmidt-Forschung zu bemühen: ›Instanzentheater‹, d. h. die Inszenierung der unterschiedlichen psychischen Instanzen als literarische Figuren (vgl. dazu insbes. Jauslin 2008).

seien. Dennoch mauserten sich verschiedene poetologische Konzepte von *Zettel's Traum* zu Theoriebegriffen der Forschung, die ihrerseits bei der Interpretation von Texten Schmidts appliziert werden. Somit werden auch spekulative textimmanente Theoriepositionen nicht nur als Untersuchungsgegenstand behandelt, sondern zu Analysekategorien erklärt. Dies hält die Interpretationen in engen und vorhersehbaren Bahnen und erschwert es, die Begriffe selbst einer kritischen Reflexion zu unterziehen, die neue Einsichten böte.[135]

Es stellt sich die Frage, wie mit dem aus *Zettel's Traum* abgeleiteten Theorievokabular Arno Schmidts umgegangen werden soll. Obwohl der großen Verlockung, dank der Selbstreferenzialität von *Zettel's Traum* zu schnellen und weitgehenden Einsichten über den Text zu gelangen, zu widerstehen ist, muss jede Auseinandersetzung mit *Zettel's Traum* sich dennoch zu diesen Begriffen und Theorien des Texts verhalten. Dies gilt besonders für die ›Etymtheorie‹, die in *Zettel's Traum* und auch darüber hinaus eine solch zentrale Rolle spielt, dass sie nicht ausgeklammert werden kann, weil es sich dabei, zumindest in Teilen, um eine psychoanalytische Instrumentalisierung von Phänomenen und Verfahren des wilden Übersetzens handelt.[136]

4.1 Zettel's Traum und die Poe-Übersetzung

Ich beginne mit den philologischen Vorüberlegungen: Es geht im Folgenden darum, zu zeigen, wie eng die Poe-Übersetzung und *Zettel's Traum* in ihrer Entstehung verknüpft sind und wie sie sich gegenseitig ergänzen: als reguläre und wilde Übersetzung derselben Texte, der Erzählungen und Gedichte von Edgar Allan Poe.

Zu diesem Zweck bietet es sich an, eine Einordnung der Texte in Arno Schmidts Schaffens- und Entstehungskontext vorzunehmen. Schmidts Hauptbeschäftigung mit der Übersetzung der Werke Edgar Allan Poes fällt in die Zeit von November

135 Pronociert formuliert diese Kritik erstmals Voigt 1999; prägnant zusammengefasst in der Rezension von Eideneier 2001: »Aus dieser Textstrategie der ›Lesergängelung‹ resultieren naive Lesemodelle, die entweder auf der Suche nach dem empirischen Autor biografisch vorgehen oder einem selbstexplikativen Rückkopplungsmechanismus unterliegen: So beschränkt sich ein Großteil vorhandener Sekundärliteratur auf die von Schmidt ausdrücklich thematisierten Textelemente und überführt die begrifflichen Prämissen des Meisters kritiklos in pseudowissenschaftliche Argumentationen. Derartigen Zirkelschluss-Kritiken entgehen notwendigerweise Brüche und Leerstellen der Erzählfiktion.«

136 Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Theorie vom Standpunkt des wilden Übersetzens findet sich in Teilkapitel 4.3.

1963[137] bis ins Frühjahr 1965.[138] Letzte Arbeiten an der Übersetzung und die Redaktion der Texte, die teilweise auch von Alice Schmidt[139] übernommen wurden, zogen sich noch bis mindestens 1970.[140] Die intensive Arbeit an der Übersetzung von Edgar Allan Poes Werken war dabei mithin ein Anlass zum Entschluss, ein literarisches »Buch über Poe« (BA B/4, 673) zu verfassen. Zu diesem Zweck begann Arno Schmidt, im Zuge seiner Übersetzungsarbeit, einen Zettelkasten mit Poe-Materialien anzulegen. Bereits im Sommer 1964[141] schreibt Schmidt an Hans Wollschläger, das Mate-

137 Ein erstes Mal wird eine mögliche »Poe=Übersetzung« beim Goverts-Verlag von Schmidt in einem Brief an Wilhelm Michels vom 30.10.1962 erwähnt (BA B/2, 247). Kurz darauf, am 11.11.1962, schreibt Arno Schmidt an Hans Wollschläger und fragt diesen, ob er bereit sei, als ›Mitarbeiter‹ an der Übersetzung des »›ganzen Edgar Poe‹« mitzuwirken (BA B/4, 503). Am selben Tag berichtet Wollschläger aus Bamberg von einem Brief mit demselben Inhalt, den er von Hans Dieter Müller, dem bei Goverts zuständigen Herausgeber, erhalten habe (BA B/4, 505). Trotz anfänglichem Zögern ob der zu erwartenden Arbeitsmenge in den darauffolgenden Briefwechseln (BA, B/4, 507 resp. 510) wird das Projekt zu Beginn des Jahres 1963 mit Blick auf das großzügige Honorar (BA 5/4, 533 resp. 539) von Schmidt und Wollschläger forciert, sodass es vom 26. bis 28. April zu einem ersten Arbeitstreffen in Bargfeld zusammen mit den beiden Herausgebern Hans Dieter Müller und Kuno Schuhmann kommt. Schmidts Protokoll des Treffens mit Wollschläger verzeichnet: »Wenig über MAY gesprochen; (meist nur POE=Übersetzung).« (BA B/4, 934). Obwohl sich nach dem Treffen eine vertragliche Einigung abzeichnet (BA B/4, 567, 569) verzögert sich die Vertragsunterzeichnung aufgrund des Verlagswechsels von Müller von Goverts zum Walter-Verlag in Olten bis in den November (BA B/4, 580). Die Verträge für die Poe-Übersetzung mit Wollschläger und Schmidt werden, nach geringen Anpassungen, Mitte November 1963 abgeschlossen (BA B/4, 611 resp. 612). Unmittelbar darauf beginnt Schmidt mit der Übersetzung, wie er Alfred Andersch und Eberhard Schlotter Anfang Dezember schreibt (BA B/1, 223; BA B/3, 237).

138 Bereits am 27. Januar 1965 schreibt Schmidt an Andersch, er habe seinen »Anteil an der Poe=Übersetzung nun, nach 20 Monaten, fast beendet« und datiert damit den Beginn der Übersetzungsarbeit in seiner Erinnerung auf den Zeitpunkt des Treffens mit Müller und Schuhmann. Auch erwähnt er Anders gegenüber, überschneidend am ›Rotman‹ (d. h. am *Zettel's Traum*-Projekt) zu arbeiten (BA B/1, 229). Am 12. März schreibt er, er mache sich ans »letzte Po=Stück Heureka« (BA B/2, 291); kurz darauf wendet er sich an Hans Dieter Müller mit der Bitte, von der Übersetzung dieses Textes entbunden zu werden (unpublizierter Brief vom 23.03.1965, zit. n. T. S. Hansen 2000, 207), übersetzt den Text schließlich doch selbst.

139 Am 8.12.1970 berichtet Alice Schmidt dem befreundeten Maler Eberhard Schlotter, sie sei im »Endspurt des letzten Poe=Stücks für Bd. III der Walter-Ausgabe (und Arno hatt' es schon vor vielen Jahren übersetzt)« (BA B/3, 291).

140 T. S. Hansen 1988, 173: »From December 1963 through 1970 he was working intermittently on the Poe translation«; was dieser später präzisiert: »From 1965–66 he concentrated on *Zettel's Traum*, returning to the translation work in the summer of 1969 after the novel was completed.« (T. S. Hansen 2000, 207). Abweichend dazu der Kommentar in der Bargfelder Brief-Edition, laut dem sich die Arbeit an Poe noch bis 1973, also bis zum Erscheinen des vierten und letzten Bandes, hinzieht (BA B/5, 53).

141 Mit der Materialsammlung für das Projekt, das schließlich *Zettel's Traum* geworden ist, hat Arno Schmidt allerdings, so die Eigenaussage im Gespräch mit Christian Gneuss, bereits im Sommer

rial ströme ihm »reißend zu (bis itzt 15.000 Zettel)«, während er zeitgleich daran sei, Poes Erzählung *Ligeia* zu übersetzen (BA B/4, 673). Die Zahl der Zettel wuchs während der Arbeit an der Übersetzung weiter stetig an.[142] Mit dem eigentlichen Schreibprozess an *Zettel's Traum* begann Schmidt im August 1965,[143] das heißt, erst, nachdem er den ihm zugewiesenen Anteil an der Poe-Übersetzung fertiggestellt hatte und sich ganz auf sein eigenes Projekt konzentrieren konnte.[144] Die produktive Arbeit an diesem Text zog sich bis zum Ende des Jahres 1968 hin.[145]

Die Arbeit an der Poe-Übersetzung und die Entstehung von *Zettel's Traum* stehen nicht nur zeitlich, sondern auch konzeptuell in einem engen Zusammenhang. Daher lohnt es sich, zunächst einen intensiveren Blick in die Eigenheiten von Schmidts Poe-Übersetzung zu werfen. Schmidt bemerkte bereits früh in seinem übersetzerischen Arbeitsprozess,[146] im Dezember 1963, die besonderen stilistischen

1962 begonnen – »parallel etwa zu der POE-Übersetzung die ich damals anfing und die heute ja auch noch nicht ganz zu Ende ist« (BA S/2, 33). Damit datiert Schmidt in der Erinnerung die Beschäftigung mit Poe um mehr als ein Jahr nach vorne – taucht in den Briefen die Idee eines Übersetzungsprojekt doch erst im November 1962 überhaupt erst auf.

142 Seinen Korrespondenten berichtet Schmidt wiederholt die (grob geschätzte) Anzahl von Zetteln, um seinen Fortschritt zu dokumentieren. In seinem Briefessay vom 2.9.1964 zur Verteidigung von Wollschlägers Übersetzungen, den er an die beiden Herausgeber Kuno Schuhmann und Hans Dieter Müller schickt, droht Schmidt beispielsweise damit, er werde sich in seine »großen, nunmehr brechend=follen Zettelkästen zurückziehen; und daraus, binnen Jahresfrist, mit einem 1000=Seiten=Text auftauchen« (BA B/4, 710); und am 15. Dezember schreibt er an Wilhelm Michels, er sei »mitten im ›Gordon Pym‹« und habe für das »berüchtigte ›eigene Buch‹« bereits »3 Kästen voll« (BA B/2, 285–286); am 16.2.1965 berichtet er demselben: »die Zahl der Zettel beträgt zwischen 35.–40.000 (!)« (BA B/2, 289).

143 Rathjen 2020c, 8, präzis: »Am 25. August 1965 morgens um 5 Uhr begann er zu tippen«, in *Vorläufiges zu Zettel's Traum* hingegen gibt Schmidt an: »Die Niederschrift selbst begann Juli 65« (BA S/2, 33).

144 Am 20. Dezember 1965 berichtet Arno Schmidt Hans Wollschläger, der immer noch an seinem Anteil der Poe-Übersetzung arbeitet, er habe mit dem Schreiben von *Zettel's Traum* begonnen: »Mein Büchlein befindet sich auf Seite 65 (dh DIN A3; also gute 200 normale)« (BA B/4, 749).

145 Auch hier ist Rathjen 2020c, 8, den Schmidt-Mythos weiter befördernd, äußerst präzis: Schmidt »unterbrach die Arbeit kaum einmal für wenige Tage, bis er die Niederschrift von ›Zettel's Traum‹ am 31. Dezember 1968 beendete; sechs Wochen Korrekturarbeit schlossen sich noch an.«

146 Schmidt macht sich unmittelbar nach Vertragsabschluss an die Poe-Übersetzung, wie er an Alfred Andersch und Eberhard Schlotter schreibt (BA B/1, 223; BA B/3, 237). Bereits am 19. Dezember kann er Michels von großen Fortschritten beim *Julius Rodman* und dem ersten fertigen Text berichten (BA B/2, 273). Es handelt sich dabei um *The Fall of the House of Usher*, zu dem Schmidt bereits über umfangreiche Vorarbeiten aus früheren Jahren verfügte, vgl. T. S. Hansen 1988, 168: »Particularly *The Fall of the House of Usher* made such an impact upon the young Schmidt that he set to work on a translation of the tale. He considered the finished product so successful that he kept three quarters of this version dating from around 1930 as the backbone of his final translation in 1966.« Es wäre kritisch zu prüfen, ob es sich bei dieser Aussage aus *Vorläufiges zu Zettel's*

Eigenheiten seiner eigenen Übersetzung und hebt diese im Brief an Michels ausdrücklich hervor:

> schon ist das 100=Seiten=Stück vom ›Julius Rodman‹ zur Hälfte übertragen, in einer Art, Du – – also das'ss gar keine Übertragung mehr! Trotzdem ist die Ähnlichkeit mit dem Original immer noch frappierend (BA B/2, 273)

Der rhetorische Ausruf markiert das Erstaunen über das Hervorgebrachte, das in dieser Form nicht intendiert war. Die Behauptung, man könne das Resultat mit Blick auf seine Faktur kaum mehr als »Übertragung« bezeichnen, hätte das Potenzial, die bisher geleistete Arbeit mit Blick auf die Vorgaben des Übersetzungsprojekts grundsätzlich infrage zu stellen. Dies ist jedoch nicht der Fall. Ganz im Gegenteil wird die Ähnlichkeit betont, die trotz dieses Vorgehens gegeben ist, was zum Anlass genommen wird, in derselben Art und Weise fortzufahren. In Schmidts eigener Einschätzung ist seine deutsche Übersetzung des *Julius Rodman* mit dem englischen Text durch frappierende Ähnlichkeiten auf das Engste verknüpft, obgleich er sie nicht als Übertragung im engeren Sinne verstanden wissen möchte. Es deutet sich hier eine Abweichung von jenen Übersetzungsnormen an, an denen sich Arno Schmidt bei seiner Arbeit bislang üblicherweise orientierte.

Im Verlaufe der ersten Hälfte des Jahres 1964 schickte Schmidt mehrfach Durchschläge und Proben seiner Übersetzungen an seinen Mitübersetzer Hans Wollschläger.[147] Dieser antwortete, er habe die Übersetzungsproben intensiv studiert und nehme dabei eine Differenz zu seinen eigenen Texten wahr:

> trotzdem aber sehen meine Texte irgendwie ›anders‹ aus – ich weiß nicht wie: wahrscheinlich klebe ich zu sehr noch an der Wörtlichkeit, obwohl ich auch da allmählich die Hand lockergemacht habe (BA B/4, 658).

Traum (BA S/2, 60) um eine Selbstmystifikation handelt, ähnlich der Rückdatierung von *Pharos*. Hansen (1988, 168) betont die eminente Rolle, die eine zunächst identifikatorische, zunehmend jedoch kritische Auseinandersetzung mit Edgar Allan Poe für Arno Schmidts Entwicklung als Autor bereits seit Schmidts Jugend in der Zwischenkriegszeit – und erneut in britischer Kriegsgefangenschaft im Jahr 1945 – gespielt hat. Dazu kommt eine langwährende Abneigung gegen die Übersetzung von Neumann 1921, die bei Schmidt zu heftigen Polemiken führt. Eine Spitze gegen Neumann findet sich bereits im Frühwerk *Dichtergespräche im Elysium* von 1940–1941 (BA I/4, 246); darüber hinaus enthält die zu Lebzeiten unveröffentlichte *Wundertüte* einen offenen Brief an *Herrn W. Carl Neumann* mit diversen Invektiven (BA III/3, 16–22).

147 Vgl. die Mitteilung vom 14.3.1964: »ad POE: ich habe bis jetzt fertig Shadow / Berenice / Silence / Usher / Fay / Julius Rodman (120 Seiten !) / Terr & Fether / im Augenblick doktre ich an der Eleonora 'rum. Ich schlage vor: wir machen grundsätzlich Durchschläge füreinander; damit wir uns abstimmen können, (denn es bezieht sich doch vieles aufeinander)« (BA B/4, 646).

Wollschlägers Reaktion, in der dieser sich offenkundig damit schwertut, festzumachen, worin sich Schmidts Übersetzungen von den eigenen unterscheiden, zeichnet sich durch seine Bereitschaft aus, sich das Vorgehen Schmidts zum Vorbild für seine eigene Arbeit zu nehmen. Dennoch ist seine Irritation über die stilistischen Eigenheiten der zugesandten Übersetzungsproben bezeichnend. Wollschläger versucht, diese Differenz in einem anderen Umgang mit der Wörtlichkeit der Texte zu fassen. Schmidt widerspricht:

> Daß Ihre POE=Texte ›anders‹ aussehen, liegt daran, daß ich Ihnen bisher lauter pure poetica sandte, die übersetzerische haute couture erlaubten=erforderten. Sie werden noch aus den (evtl.) kommenden Artikeln, bzw. Kurzkommentaren ersehen, daß meine Übersetzung doch sehr wörtlich ist, und die scheinbaren Abweichungen anderweitig determiniert sind [...] (BA B/4, 662)

Zunächst fällt auf, dass sich an dieser Stelle auch Arno Schmidt einer topischen Kleidungsmetapher bedient, um seine Übersetzungsarbeit metaphorisch zu beschreiben. Mit dem Bezug auf die *haute couture* wird dabei der künstlerische Ausdruck in den Vordergrund gestellt und impliziert, dass es sich dabei um mehr handle als ein reines Handwerk. Bezeichnend ist auch die Doppelformel »erlaubten=erforderten«, die einerseits markiert, dass sich Schmidt als Übersetzer in gewisser Hinsicht einige Lizenzen im Ausdruck genommen hat, während diese im gleichen Zug zu einem Erfordernis des zu übersetzenden Gegenstands erklärt werden. Schließlich beharrt Schmidt auf der Wörtlichkeit seiner Übersetzung, obwohl er implizit eingesteht, dass diese aus dem direkten Vergleich der beiden Texte selbst nicht zu ersehen ist, sondern dass dazu weitere Erläuterungen nötig seien, die allerdings in diesem Brief nicht mitgeliefert werden.[148] Insgesamt reagiert Schmidt auf Wollschlägers Feststellung erstaunlich defensiv, ganz so, als wäre ihm bewusst, dass seine Übersetzungen angreifbar sind.

Die beiden Herausgeber der Poe-Übersetzung erheben gegen Schmidts Übersetzung keinerlei Einwände. Während sich Hans Wollschläger für seine Entwürfe im Sommer 1964 heftiger Kritik ausgesetzt sieht,[149] werden Arno Schmidts Übersetzungsproben von Hans Dieter Müller in höchsten Tönen gelobt:

---

148 In der weiteren Folge findet sich nur ein grob skizziertes Argument. Darin begründet Schmidt sein ›anderes‹ Vorgehen beim Übersetzen intertextuell und führt aus, er habe Rücksicht nehmen müssen auf stilistische Charakteristika von Vorlagen, die Edgar Allan Poe bei seiner Arbeit verwendet habe.

149 Arno Schmidt verteidigte Wollschläger gegenüber den Herausgebern mit Vehemenz. Zwar ließ er Wollschläger, nachdem dieser ihm im Juni auch erste Proben seiner Übersetzung zukommen ließ (BA B/4, 671), vertraulich eine ausführliche Einzelstellenkritik zukommen (BA B/4, 673–675). Das mehrtägige Treffen in Bargfeld vom 25. bis 27.8.1964 endete mit starken Spannungen zwischen

> Ihre Übersetzungen [...] sind von unvergleichlicher Schönheit und Klarheit [...]; jedenfalls erinnere ich mich nicht, je so gute Übersetzungen gelesen zu haben.[150]

Die verschiedenen Bände der Poe-Übersetzung hatten bei ihrem Erscheinen jeweils eine große Resonanz im literarischen Feuilleton.[151] Dies lag einerseits an der Bekanntheit des Übersetzers Arno Schmidt, zugleich aber auch am erklärten Anspruch der Herausgeber, die erste weitgehend komplette und sorgfältig kommentierte deutschsprachige Ausgabe der Werke Edgar Allan Poes herauszugeben. Wenngleich das Projekt als solches auf eine wohlwollende Rezeption stieß, war das Urteil des Feuilletons bezüglich der einzelnen Übersetzungsleistungen verhältnismäßig kritisch und jenem der Herausgeber entgegengesetzt. Die Passagen, die Hans Wollschläger übersetzte, wurden als präzise, wenngleich sprachlich etwas blass beschrieben.[152] Arno Schmidts Übersetzung hingegen stieß auf größeren Widerstand: Exemplarisch für die negativen Zeitungskritiken sei der Rezensent der Basler *National-Zeitung* zitiert, der die typografischen und sprachlichen Extravaganzen von Schmidts Übersetzung unter dem programmatischen Titel »Poe & 1

---

den beiden Übersetzern und den beiden Herausgebern Hans Dieter Müller und Kuno Schuhmann (Protokoll des Treffens, BA B/4, 938). Alice Schmidt schreibt im Tagebuch: »Am Schluß fast Zank mit M[üller] und Sch[uhmacher], weil denen W[ollschlägers] Übers. nicht zusagte. A[rno Schmidt] nimmt ihn mächtig in Schutz u. knüppelt infolge seiner geist. Überlegenheit M. nur so zusammen [...]« (Tagebucheintrag von Alice Schmidt zum 26.8.1964, zit. n. BA B/4, 687); Kuno Schumann bezeichnet das Treffen wegen der »recht SED-nahen Autokratie« als »Bitterfelder Konferenz« (Brief von Kuno Schuhmann an Hans Dieter Müller vom 4.9.1964, zit. n. BA B/4, 687). Die Kritik richtete sich gegen Wollschlägers Versuch, Poe gemäß dem zeitgenössischen deutschen Sprachstand zu übersetzen. Kuno Schuhmann berief sich dabei auf das Diktum von Ezra Pound, »jede Generation müsse sich ihre eigenen Übersetzungen schaffen« (Kuno Schumanns Kritik im Brief vom 23.10.1964 von Hans Dieter Müller an Arno Schmidt, zit. n. BA B/4, 711). Erst ein fünfseitiger Essaybrief Schmidts zu den Herausforderungen dieser Übersetzung, der die zeitliche Distanz in den Blick nimmt und weiterhin seine Unterstützung für Wollschläger begründet, vermag im Herbst die Wogen zu glätten (BA B/4, 702–711).

150 Brief vom 11.9.1964 von Hans Dieter Müller an Arno Schmidt, zit. n. BA B/4, 711.

151 Die Bibliografie von Müther 2019, 1352–1359 verzeichnet für den Zeitraum zwischen Juli 1966 und Juli 1974 – also im unmittelbaren Nachgang zur Erstpublikation der vier einzelnen Bände der Werkausgabe im Walter-Verlag – nicht weniger als 59 Besprechungen und Rezensionen in Tages- und Wochenzeitungen sowie in allgemeinen und literaturkritischen Zeitschriften und Magazinen.

152 Kühnelt 1969, 293 spricht von den »eher konventionellen, wenngleich sehr verläßlichen Übersetzungen von Hans Wollschläger«, neben denen sich jene von Arno Schmidt durch ihre Manierismen deutlich abheben. Ebenso eindeutig fällt auch das rückblickende Urteil von Greiner 2009 aus: »Auch ist die Übertragung des berühmten Gedichts *The Raven* (1845) durch Hans Wollschläger eine bewundernswerte Leistung, bei der Prosa jedoch neigt er zu gewissen Gespreiztheiten. Die Übersetzungen Arno Schmidts schließlich waren und sind eine Plage [...].«

Uebelsetzer« scharf kritisiert. Mit Blick auf die eigenwillige Orthografie und auf verschiedene gewagte Wortschöpfungen wird geurteilt, es handle sich bei der ganzen Übersetzung um ein »einziges In-den-Vordergrund-Drängen eines Mannes, der Poe sehr von oben herab behandelt«.[153] Selbst positive Besprechungen verweisen auf die »bisher ungewohnte eigensprachliche Energie«, die zum Eindruck führe, die Sprache dränge sich in Schmidts Übersetzung gelegentlich »vor die erzählerische Substanz«.[154] Zur Irritation führte, dass im übersetzten Text die Stimme des Übersetzers durchwegs wahrzunehmen ist.[155] Die Kritik entdeckt demnach selbst in der regulären Poe-Übersetzung die Spuren einer Tendenz Arno Schmidts, die bereits bei der Auseinandersetzung mit *Finnegans Wake* feststellbar war und die für *Zettel's Traum* noch weitaus bestimmender ist: Arno Schmidt stellt als wilder Übersetzer und Interpret das hierarchische Verhältnis zum Original auf den Kopf – und macht den Text der Vorlage zum Material seines eigenen Schaffens. Zugleich zielt Schmidts Übersetzung auch bei den Prosatexten Poes neben semantischer Äquivalenz gleichberechtigt auf Klangähnlichkeit und eine Wiederaufnahme von rhythmischen Mustern von Phrasen und Sätzen.[156] Dies führt im Extremfall zur wortspielerischen Übersetzung der englischen Phrase »while the sunlight of my reason shall exist« aus Poes Erzählung *Berenice* als »solange das Sunlicht meiner Raison

---

153 mfn. 1967, 21.

154 Hilsbecher 1968, 51. Ähnlich auch das 1974 ausgestrahlte Funkessay von Drews 2014c, 62–63, das eine erste Würdigung des ganzen Übersetzungsschaffens von Schmidt darstellt: »Schreibungen von Einzelworten dagegen in einer Weise, die wie bei dem angeführten ›schwüllstick‹ noch eine zweite, mitzudenkende Bedeutung suggerieren, sind schon häufiger, bisweilen auch problematischer, weil sie in Poes Text keine Entsprechung haben.« Drews stört sich an den Manierismen des Textes: »Immer wieder lässt Schmidt seinen Spaß an kleinen brillanten Einfällen [...] freien Lauf, und nicht immer sind die ältlichen Wendungen, die er in den deutschen Text einbaut, auch nur entfernt gedeckt durch eine ähnlich altertümliche Stillage im Englischen«.

155 T. S. Hansen 2000, 214, hält Schmidts Methode bei der Poe-Übersetzung dabei – mit explizitem Bezug auf Lawrence Venutis *Invisibility of the Translator* – als Extremfall der »foreignizing method« und notiert: »Schmidt himself marks the translation's foreignness by bending it toward the syntax or vocabulary of Poe's original. [...] By following in the tradition of Schleichermacher, [...] Schmidt refuses to domesticate Poe's texts by subjecting them to the prevailing norm of fluency« (T. S. Hansen 2000, 216).

156 So Černy 1991, 147, der dieses Verfahren unter dem Schlagwort der ›abbildenden Übersetzung‹ verhandelt: »Zum einen betrifft dies die Klangähnlichkeit der Einzelwörter in Ausgangs- und Zielsprache und zum anderen das rhythmische Muster von Phrasen oder Sätzen, d. h. von betonten Silben und Silbenzahl. [...] Schmidt verlangt jedoch nicht die Nachahmung des Klangs um jeden Preis. Sie kommt nur nach Maßgabe der semantischen Korrektheit in Frage. Diese Möglichkeit wird aber, dank vieler etymologischer Verwandtschaften zwischen dem englischen und deutschen Wortschatz, von Schmidt nicht nur häufiger benutzt als von anderen Übersetzern, sie ist sogar das augenfälligste Charakteristikum seiner Übersetzung.«

anhellt«. Diese deutsche Phrase übernimmt Syntax und Wortfolge der englischen Formulierung präzis und ist damit, wie Schmidt Wollschläger gegenüber behauptete, »doch sehr wörtlich« (BA B/4, 662). Zugleich werden die rhythmische Struktur und die Lautstruktur der zentralen Wörter weitgehend übernommen, auch wenn dies zu einer exzentrischen (wenngleich denotativ korrekten) Wortwahl führt. Wild sind hingegen die Konnotationen der verwendeten Wörter: Schmidt bedient sich in diesen Situationen einer experimentellen Hybridsprache.[157] Bei ›Sunlicht‹ handelt es sich um eine im Nachkriegsdeutschland beliebte Seifenmarke, was für die zeitgenössische Literaturkritik unfreiwillig komisch wirkt.[158] Damit wird dem übersetzten Satz, in Verbindung mit dem orthografischen Wortspiel ›anhellt‹, eine groteske zweite Lesart verschafft, nach der die Vernunft des Sprechers sich mithilfe von Seife ›aufhellen‹ lässt.[159] Im Urteil der zeitgenössischen Übersetzungskritik handelt es sich in diesem Fall – wie in vielen weiteren[160] – um einen eklatanten »Verstoß gegen die Stilprinzipien des Originals«, womit die »Grenzen einer Übersetzung« überschritten seien.[161] Sich darauf beziehend, setzt der Übersetzungswissenschaftler Michael Schreiber das Beispiel dazu ein, die vorliegende Verfahrensweise als eine sogenannte interlinguale Bearbeitung von der Übersetzung abzugrenzen.[162] Gerade an diesem Beispiel zeigt sich, dass sich selbst in der publizierten Fassung von Schmidts Poe-Übersetzung Spuren einer wilden Übersetzungstätigkeit finden, die Lautähnlichkeiten und semantische Äquivalenz gleichberechtigt nebeneinander einsetzt.[163] Dennoch darf angesichts dieser Beispiele nicht vergessen werden,

---

157 T. S. Hansen 2000, 216: »By using neologisms and anglicisms to make his German approach Poe's English, he fashions a style that refuses to colloquialize. This style rejects the contemporary idiom in favor of a hybrid language that is at once artificial and experimental.« Ähnlich auch die positive Einschätzung von Černy 1991, 150: »Schmidt übersetzt mit dem Instrumentarium der Sprachgeschichte. Er ist ein Spracherneuerer, der sich auch des historischen Sediments bedient. Frühere Sprachnormen und Konventionen ebenso wie die Etymologie erweisen sich als Quellen der Wortbildung«.

158 Link 1966, 236: »Hier wirkt der deutsche Text einfach komisch. [...] An welche Assoziation denkt der Übersetzer bei der Übernahme des Namens einer Seifenmarke? [...] Oder dachte er nicht an die Seifenmarke und betrachtet das Wort als echte Eindeutschung?«

159 Rhetorisch handelt es sich dabei um einen Fall des *bathos*, der komischen Gegenüberstellung eines höheren und eines niedrigen Wertes (Göske 2014, 219).

160 Hansen 1988, 46: »Schmidt revels in such coinages, as when earlier in the same story he renders ›like a simoom‹ as *simumgleich*; ›tumultuous‹ as *tumultuarisch*; ›buried in gloom‹ as *von Düster umcirct;* and, perhaps the boldest, ›the sunlight of my reason‹ as *das Sunlicht meiner Raison*«.

161 Link 1966, 236.

162 Schreiber 1993, 281 zitiert das Verdikt von Link und fügt hinzu, er verstehe »eine solche Aussage keineswegs als ›Verdammungsurteil‹ [...], sondern durchaus als deskriptive Einordnung eines Folgetextes als interlinguale Bearbeitung«.

163 Rauschenbach 2015: »Schmidts ins Auge springende Manierismen, Fehlschreibungen und übersetzerische Freiheiten erklärten sich erst den Lesern von ›Zettel's Traum‹ als Versuche, die

dass die Übersetzungskritik mit Vorliebe einzelne Extremfälle herausgegriffen hat. Die Schmidt'schen Poe-Übersetzungen als Ganzes, das betonen auch die heftigsten Stilkritiker, sind trotz alledem in ihrer Gesamtheit weitgehend adäquate Wiedergaben der englischen Texte. Es handelt sich dabei also trotz ihrer Eigenwilligkeiten um Übersetzungen im herkömmlichen Verständnis.

Nach diesen Untersuchungen zu Arno Schmidts Übersetzungen der Werke Poes wende ich mich deren literarischem Komplement zu: *Zettel's Traum*. Im Jahr 1964, als sich die Entstehung von *Zettel's Traum* mit der Arbeit an der Poe-Übersetzung überschnitt, trug der Text diesen Namen allerdings noch nicht. Die vorläufigen Arbeitstitel[164] zeigen vielmehr, wie sehr das Projekt von Beginn weg von der Auseinandersetzung mit dem Werk Edgar Allan Poes geprägt ist: Im Frühjahr 1964 nannte Schmidt seinem Verleger Ernst Krawehl zunächst den Arbeitstitel »Edgar Poe oder über die Zeugung der Kulisse«.[165] Wenig später erwog er für das Projekt auch die Überschriften ›Arnheim‹[166] sowie ›Rotmann‹.[167] Beides sind Titel von Erzählungen Poes.[168]

Ergebnisse seiner psychoanalytischen, ›etymistischen‹ Interpretation der Poe-Texte in den Übertragungen durchscheinen zu lassen. Versuche, die nicht immer auf Verständnis stießen.«

164 Mit den Funktionen der Paratexte von *Zettel's Traum* beschäftigt sich die Dissertation von Jürgensen 2007, 145–179. Jürgensen bespricht die verschiedenen Titelvarianten ausführlich. Allerdings lässt er beim entscheidenden ersten Arbeitstitel den bibliografischen Nachweis vermissen (gemäß Jürgensen 2007, 145: »*Edgar Poe oder über die Zeugung der Kulisse*« – im Brief an Krawehl (s. FN 165) fehlt das »über«).

165 Brief von Arno Schmidt an Ernst Krawehl vom 5.5.1964, zit. n. Plöschberger 2001, 13: Hinter der »Kulisse« verbirgt sich die psychoanalytische These, die Schmidt in *Sitara und der Weg dorthin* (1963) bereits mit Blick auf die Landschaftsbeschreibungen bei Karl May entwickelt hat: Die Geländeformen in dessen Romanen werden allesamt als schlecht versteckte Geschlechtsteile gedeutet, dazu Huerkamp 1984. Diese These wird nun auch auf das Werk Poes angewendet.

166 Entwürfe 1–4 vom 12.5., 13.5., 13.5. und 14.5.1964 (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 1–4). Der 4. Entwurf, vom 14.5.1964, enthält zunächst die säuberlich unterstrichene Überschrift »ARNHEIM oder die Zeugung der Culisse«, die zu einem späteren Zeitpunkt durchgestrichen wurde. Darüber findet sich ein neuer Titel: »Rotman«, gewellt unterstrichen (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 4).

167 Der Titel lautet »Rotman« in der korrigierten Fassung des Entwurfs vom 14.5.1964 (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 4). Dazu kommt ein undatierter Zettel mit Vermerk »(Titel)?«: Darauf steht: »Rotmann« sowie, mit anderem Stift, »oder die Zeugung der ~~K~~Culisse« (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 5). »Rodman« findet sich auf dem Entwurf vom 16.12.1964, der die Personen des Textes verzeichnet (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 9).

168 Vgl. Poes Erzählungen *The Journal of Julius Rodman* (1840) und *The Domain auf Arnheim* (1847). Beide Titel markieren also weiterhin einen engen Bezug auf Poe. Dennoch zeigt sich hier bereits die Bestrebung, dem Projekt über die Wahl des Titels ein stärker literarisches Profil zu geben, und die Aufmerksamkeit von der psychologisch-produktionsästhetischen Persönlichkeitsstudie wegzuführen.

Es zeigt sich in dieser chronologischen Reihe eine Tendenz, sich das Fremde zu eigen zu machen. Mit der appropriierenden Übernahme des Titels ›Arnheim‹ verschafft Schmidt seinem Vornamen anagrammatisch eine zentrale Stellung in dieser Erzählung, die zum ›Arnoheim‹ wird, zum Zuhause von Arno Schmidt, der sich im fremden Text eingenistet hat wie ein Parasit.[169] Damit werden die hierarchischen Verhältnisse zwischen Poe und seinem Übersetzer Schmidt symbolisch auf den Kopf gestellt. Doch erst mit dem finalen Titel »Zettel's Traum«[170] hat sich das Projekt, zumindest an der Oberfläche, gänzlich von Poe emanzipiert.

Allerdings weiß die Forschungsliteratur auch diesen Titel interpretativ auf Poe zu beziehen. Diese Rekonstruktion sei kurz dargestellt, denn darin verbirgt sich eine komplexe Kette von wilden Übersetzungen. Ich folge der Rekonstruktion von Jürgensen, der eine souveräne Synthese der teils spekulativen Hypothesen vornimmt.[171] Beim Ausdruck »Zettel's Traum« handelt es sich um ein Zitat, das entweder aus Christoph Martin Wielands[172] oder aus August W. Schlegels Übersetzung[173] von Shakespeares Komödie *A Midsommer Nights Dreame* stammt. Beide Übersetzungen geben damit den englischen Ausdruck »Bottom's dream« wieder.[174] ›Zettel‹ ist der Name des Webers, der im Verlauf der Komödie in ein Wesen mit Eselskopf verwandelt wird. Dabei verwendete Wieland einen Begriff aus der Sprache der Weberei, um den sprechenden englischen Namen Nick Bottom (eigentlich: Nick

169 Schmidt ist sich dieser Lesart bewusst, übersetzt er doch erläuternd: »‹The Domain of Arnheim›, (‹Arnholdi villa›, ‹Arnoheim›)« (BA III/4, 382). Der Untertitel der Studie von T. S. Hansen 1988 zum Verhältnis von Schmidt und Poe – »The Domain of Arn(o)heim« – ist gut gewählt. Diese Appropriation ist besonders dreist, weil Schmidt an derselben Stelle Poes ›Arnheim‹ – vom gleichnamigen niederländischen Ort inspiriert – zur imaginierten »intim bunte[n] Parklandschaft« erklärt, die dieser sich zur Wunscherfüllung erfunden habe. Auch im Falle des ›Rotman‹ zeigt sich eine Aneignung. Diese liegt im etymistischen Verschreiber, die dem Titel eine sexuelle Konnotation abgewinnt.
170 Schmidt verwendete »Zettel's Traum« zunächst in Kombination mit verschiedenen, in ihrer Ausführlichkeit teils geradezu barocken Untertiteln, die in der endgültigen Fassung jedoch alle wegfielen, vgl. Jürgensen 2007, 172.
171 Jürgensen 2007, 162–170.
172 Die Übersetzung ist erstmals 1762 unter dem Titel *Ein St. Johannis Nachts-Traum* erschienen, vgl. Wieland 2020, 213 (4. Aufz, 3. Auftr.): »Ich will Peter Squenz bitten, daß er einen Gesang aus diesem Traum mache; er soll Zettels Traum genennt werden«.
173 A. W. Schlegel 1797.
174 Beide Übersetzungen weisen an dieser Stelle denselben Wortlaut auf. Das Motto von *Zettel's Traum*, das dieselbe Passage mit mehr Kontext wiedergibt, ist der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung entnommen. In Wielands Übersetzung ausgelassen ist das Wortspiel, das im englischen Text die Begründung dafür liefert, warum über den Traum eine Ballade geschrieben werden soll: »it shall be call'd Bottom's Dream, because it hath no bottom« (zit. n. Wieland 2020, 214).

›Knäuel‹) wiederzugeben.[175] Die Formulierung, die im Motto von Schmidts Text ausführlicher zitiert wird, stammt aus einem Monolog von Zettel respektive Bottom selbst, während dieser nach seiner Verwandlung wieder zu Sinnen kommt und seine Erlebnisse als Traum beschreibt, der kaum mit Worten zu fassen sei. Die verschiedenen Konnotationen des deutschen Ausdrucks sind von Schmidt voll beabsichtigt: die berühmten Zettelkästen,[176] die Metapher des Gewebes,[177] das diesen Prosatext ausmacht sowie die Frage der Traumdeutung (BA S/2, 35).

Diese Kette lässt sich spekulativ weiterführen. Dazu wird die englische Formulierung, wörtlich genommen, wieder ins Deutsche zurückübersetzt: ›bottom‹ hieße dann ›Hintern‹ – wobei, im Fall von *Zettel's Traum,* das umgangssprachliche Synonym genauso plausibel ist: ›Po‹.[178] Angesprochen wird damit die intensive Auseinandersetzung von *Zettel's Traum* mit sexuellen Obsessionen, die sich in der Sprache durchwegs aufweisen lassen. In der Übersetzungskette, die sich am Titel von *Zettel's Traum* entspinnt, versteckt sich qua Homonymie auch der amerikanische Schriftsteller, um dessen Werk sich die Gespräche drehen: Edgar Allan Poe.[179] Der endgültige Titel des Projekts ist ein Kryptonym, das sich über eine Kette von wilden Übersetzungen konstituiert. Es markiert zwar noch immer den intertextuellen Bezug[180] auf Edgar Allan Poe, versteckt diesen Namen aber hinter immer neuen wilden Übersetzungen.

175 Inwiefern es sich bei der Übertragung von ›Bottom‹ als ›Zettel‹ selbst schon um eine Fehlübersetzung handelt, wie die *Zettel's Traum*-Philologie spekuliert hat, wäre nur signifikant, wenn die Formulierung gezielt aus diesem Grund gewählt worden wäre (Radspieler 1991, 26; dagegen: Tölke 2000, 10). Dafür gibt es jedoch keine Belege. Jürgensen 2007, 165 kritisiert diese Spekulationen scharf: Die Ausführungen seien »für sich genommen nicht imstande, Erkenntnisse über textliche Phänomene zu liefern oder Strukturmerkmale des *Traum*-Textes zu erklären, da hierfür allein auf die textinternen Konnotationen des Begriffs bzw. Namens zu rekurrieren wäre und reine Übersetzungsfehler Wielands völlig irrelevant sind«.

176 Schmidt im Gespräch mit Christan Gneuss: »Es deutet natürlich auch auf die Entstehung aus lauter Zetteln hin. Es ist meine Art, viele in diesem Fall waren's 120.000 Zettel zu sammeln – dann sorgfältig genau hintereinander zu passen zu montieren – und dann das Buch zu schreiben.« (BA S/2, 33).

177 »Das ist Bottom, der große Weber, und ein Buch ist ja schließlich auch eine Art – Teppich oder Gobelin wenn Sie so wollen.« (BA S/2, 33).

178 Jürgensen 2007, 166. In *Zettel's Traum* wird ›Po‹ von Daniel Pagenstecher ausdrücklich zum »wirklichen Namen« von Edgar Allan Poe erklärt (ZT 126 l).

179 Mit »Poe's Traum« wird nach Jürgensen (2007), 166, bedeutet, dass in diesem Text die Texte E. A. Poes als ›Traum‹ – psychoanalytisch präziser formuliert: als manifester Trauminhalt – behandelt werden.

180 Manko 2001.

4.2 Zwei Seiten einer Tätigkeit

Bislang wurde gezeigt, dass Schmidts Poe-Übersetzung und *Zettel's Traum* in ihrer Entstehung sowohl chronologisch als auch thematisch in einem engen Zusammenhang stehen.[181] Nun gilt es zu zeigen, dass diese beiden Projekte auch mit Blick auf ihre Verfahren eng miteinander verknüpft – oder präziser: komplementär aufeinander hin angelegt – sind. Schmidt selbst verweist im Gespräch mit Gunnar Ortlepp ausdrücklich auf diese enge Verbindung zwischen seiner Übersetzungstätigkeit und der Arbeit an *Zettel's Traum* und kontrastiert die beiden Tätigkeiten mit Blick auf das unterschiedliche Verhältnis, das er zu Edgar Allan Poe eingenommen habe. Als Übersetzer sei er »ihm also dienend gerecht geworden« und habe »ihn nicht von meiner Subjektivität heraus vergewaltigt, gar nicht« (BA S/2, 118), was ihm ein »wunderbare[s] Alibi« (BA S/2, 118) für den respektlosen und objektifizierenden Umgang mit Poe in *Zettel's Traum* gebe.[182] Damit ist die rücksichtslose Analyse der (vermeintlichen) sexuellen Abnormitäten Edgar Allan Poes gemeint, die seine Figur Daniel Pagenstecher in *Zettel's Traum* vorträgt; zugleich lässt sich die Aussage auch auf Arno Schmidts eigenen Umgang mit dem literarischen Werk Poes beziehen, das in *Zettel's Traum* in seine Einzelteile zergliedert und durch eine Reihe von Übersetzungsverfahren verändert wird.

Meine These lautet, dass beide Texte das Resultat desselben Übersetzungsimpulses sind, sie aber zwei unterschiedliche Funktionen erfüllen. Die Texte, die Schmidt dem Walter-Verlag abliefert, sind durch ihre Denomination als reguläre Übersetzungen durch eine strikt normative Erwartungshaltung geprägt. Wenngleich die Kriterien dazu an keiner Stelle explizit formuliert werden, verknüpfen sich damit sowohl seitens der Herausgeber als auch des größeren Publikums implizite Vorgaben an den Text; mag dies nun ein Verhältnis der Äquivalenz oder der Adäquatheit bezüglich der englischsprachigen Vorlagen sein. Und so gilt: Auch wenn die einzelnen Texte der Poe-Übersetzung, wie gezeigt, Spuren und Rudimente eines wilden Übersetzungsprozesses aufweisen, so fügen sie sich am Ende doch in den Norm- und Erwartungshorizont für eine reguläre Übersetzung. Es stellt sich die Frage, wohin die Produkte der verschiedenen wilden Übersetzungsoperationen

---

181 Drews 2014c, 72 schreibt im Zusammenhang mit Schmidts Übersetzung zweier Bände des englischen Spätromantikers Bulwer-Lytton, die »Verzahnung mit Schmidts eigenen literaturtheoretischen und schöpferischen, schriftstellerischen Interessen« sei »hier nicht so eng und unmittelbar einsichtig wie bei der Poe-Übersetzung, bei der Schmidt sich jene intimen Kenntnisse Poes aneignete, die Voraussetzung dafür waren, dass das ganze literaturpsychologische Gespräch in ›Zettel's Traum‹ sich extensiv und detailliert um diesen einen Autor drehen konnte.

182 An gleicher Stelle im Gespräch bezeichnet Arno Schmidt Poe als »Ob-Subjekt« (BA S/2, 118).

gelangt sind, die sich in den Manuskripten allenthalben abzeichnen und die selbst in die publizierten Texte stellenweise Eingang gefunden haben. Aufgrund der größeren Freiheiten literarischer Texte, in denen mit Sprache alles angestellt werden kann, liegt die Vermutung nahe, dass die wilderen Produkte des Übersetzungsprozesses möglicherweise ins literarische Komplement des Poe-Projekts Eingang gefunden haben: *Zettel's Traum*. Im Zentrum des nächsten Abschnittes stehen darum die folgenden beiden Fragen: Welche Verknüpfungen zwischen Schmidts Poe-Übersetzungen und *Zettel's Traum* gibt es mit Blick auf die verwendeten Verfahren? Und: Wie sehr ist *Zettel's Traum* konkret von der übersetzerischen Arbeit an Edgar Allan Poes Texten geprägt?

Die engen materialen Verflechtungen von *Zettel's Traum* und der Poe-Übersetzung zeigen sich in Schmidts maschinengetippten Entwürfen, vorrangig in den vielen Anmerkungen, die Schmidt in seinen Manuskripten und Entwürfen der Poe-Übersetzung hinterließ. Denn diese enthalten nicht nur Kommentare zum Text, sondern auch explizite Verweise auf *Zettel's Traum*, die jedoch laut Giesbert Damaschke »für die Druckfassung fast vollständig gestrichen« wurden.[183] Die übersetzerische Arbeit prägte nicht nur die literarische Produktion, vielmehr wirkte die literarische Arbeit auch auf das Übersetzen zurück. Die wuchernden Alternativen und Zusätze, die beim Übersetzen entstanden sind, zeigen ein immenses Bedürfnis, sich vom übersetzten Text Distanz zu verschaffen und einer kritischen Haltung zum Autor Ausdruck zu geben; gleichwohl war sich Arno Schmidt bewusst, dass diese Zusätze im Kontext der regulären Übersetzung nicht opportun waren und nicht in das finale Manuskript gelangen sollten. Zugleich deutet sich hier bereits die Notwendigkeit an, zwischen der strikt reglementierten Poe-Übersetzung und dem kreativen Spielfeld von *Zettel's Traum* zu trennen, das als Ort für Übersetzungen und Kommentare diente, die in der regulären Übersetzung keinen Platz fanden. Aus diesen Randglossen sind – im Gegensatz zum Textbestand der finalen Übersetzung – verschiedene Wörter und Schreibweisen direkt in *Zettel's Traum* eingegangen. So kommentiert Schmidt auf einer Typoskriptseite, ohne sein wiederholtes »Yellächter« ob des Kontrasts zwischen der geistig-metaphysischen daherkommenden Oberfläche und dem verborgenen sexuellen Sinn der Passagen, den er überall zu erblicken glaubt, hätte

183 Vgl. den Kommentar von Damaschke in BA B/4, 772: »Schmidt versah seine Übersetzung mit zahlreichen bissigen Kommentaren und Verweisen auf ›Zettel's Traum‹, die für die Druckfassung fast vollständig gestrichen wurden. Auf S. 53 des ersten Entwurfs der Übersetzung findet sich der Hinweis »AdÜ : (geheime Anm.!)« mit dem Zusatz : »((gilt übrigens für alle Anm.: nicht an Walter geben!))«.

er »die 2 Jahre Übersetzung nicht ausgehalten«.[184] Das auffällige Hybridwort, das sich aus englisch *to yell* sowie den deutschen Wörtern ›gellend‹ und ›Gelächter‹ zusammensetzt, taucht auch in *Zettel's Traum* wieder auf, und zwar ausgerechnet in der Passage, in der die ›Schweizer Pym-Übersetzung‹ einer heftigen Kritik unterzogen wird. Während die Mittelspalte schildert, wie die ins Gespräch verwickelten Figuren »von 1 so yellndn Gelächter« (ZT 427 m) gestört wurden, wird in der rechten Randspalte kommentiert: »(FW konnte, kurz, ›yellachter‹ schreibm : beneidnsWerther« (ZT 427 r). Die Bemerkung spielt auf Schmidts selbstgesetzte Regel an, die Komplexität seiner zusammengesetzten Wörter im Vergleich zu James Joyce' *Finnegans Wake* geringer zu halten, um nicht unverständlich zu werden. Allerdings ist das Wort ›yellachter‹ in *Finnegans Wake* nicht vorhanden; sondern stammt eindeutig aus dem Typoskript der Übersetzung von *Heureka.* Damit ist Material, das im Zuge des regulären Übersetzungsprozesses als Beiprodukt entstand, direkt in *Zettel's Traum* eingeflossen.

Daneben zeigt sich in den Briefen an Hans Wollschläger, wie Schmidt versucht, auch seine Auseinandersetzung mit Edgar Allan Poe, die im Zuge seiner Arbeit an *Zettel's Traum* entstanden ist, für das Übersetzungsprojekt fruchtbar zu machen. Als Wollschläger zaudert, ob er den Auftrag, für die Werkausgabe tatsächlich auch alle Gedichte Poes selbst zu übersetzen, tatsächlich durchführen solle, versucht ihn Schmidt dazu zu ermuntern, indem er ihm mitteilt, er habe bei seinen Vorarbeiten für *Zettel's Traum* bereits mehrere der Gedichte übersetzt:

> Nimmt es Ihnen einen Stein vom Herzen, wenn Sie erfahren, daß ich – schlicht ›im Zuge‹ meines Büchleins – bereits übersetzt habe: ›The Valley of Unrest / DREAM=Land / Fairyland / The Sleeper / To Helen II (also das spätere=längere) / dazu das im USHER / und das in der LIGEIA‹ – macht immerhin schon 7 Stück; und ein paar werden vielleicht noch dazu kommen. (BA B/4, 739)

Schmidt verweist in dieser Aussage auf verschiedene Gedichtübersetzungen, die im Textkonglomerat des endgültigen Manuskripts von *Zettel's Traum* allesamt ihren Platz gefunden haben. Es handelt sich bei diesen in voller Länge abgedruckten Gedichten mithin um die längsten deutschsprachigen Übersetzungen von Poe-Texten überhaupt, die sich in *Zettel's Traum* finden. In mehreren Fällen dienen sie

---

184 Schmidt, Arno: Typoskript der Übersetzung von ›Heureka‹, Bargfeld: Frühjahr 1965, 1. Fassung. Archiv der Arno-Schmidt-Stiftung, Bargfeld (ohne Signatur), S. 56: »Wären nicht der tiefe S=Sinn & das *parallele* Yellächter ob des unvergleichlichen Gephelles zwischen Sternenaufblick und gutter='Hab Acht ! Stellung gewesen : ich hätte die 2 Jahre Übersetzung *nicht* ausgehalten« (Kursivdruck im Typoskript unterstrichen, J. T.).

als eine Art Zauberspruch, der der Verwandlung einer Figur im Text direkt vorhergeht.[185]

Anders als im Brief an Wollschläger versprochen, stellten diese Übersetzungen für die reguläre Übersetzung der Werke Poes keinen Beitrag dar: Der vierte Band, der die Gedichte Edgar Allan Poes in zweisprachigem Abdruck präsentiert, enthält nur zwei Gedichte in der Übersetzung von Schmidt: »Das Geisterschloß« und »Der Sieger Wurm«. Diese beiden Gedichte sind zwei Erzählungen Poes entnommen; Schmidt musste sie daher bereits in diesem Zusammenhang übersetzen.[186] Von den im Brief aufgezählten Gedichten hingegen ist keines darunter. Eine Untersuchung der Gedichtübersetzungen wird gleich zeigen, warum diese Texte, die für *Zettel's Traum* entstanden sind, unter den anderen Übersetzungen keinen Platz finden konnten: Sie halten sich kaum an die üblichen Standards regulärer Übersetzungen. Wie sehr diese Gedichtübertragungen in *Zettel's Traum* durch die Verfahren des wilden Übersetzens geprägt sind, das sich nicht an gängige Regeln und Erwartungen hält, lässt sich vortrefflich mit einem kleinen Versehen illustrieren, das einem Arno-Schmidt-Forscher unterlaufen ist.[187] In einem Aufsatz mit dem programmatischen Titel »Das Übersetzen und Arno Schmidt« versuchte Thomas Eichhorn, die Qualität der Übersetzungen Arno Schmidts aus der Perspektive eines praktizierenden Übersetzers zu beurteilen. Dabei kommt er auf eine Übersetzung Schmidts zu sprechen, die »unter aller Kritik« sei.[188] Es handelt sich um die Übertragung einiger Verse aus einer frühen Version von Edgar Allan Poes Gedicht *Irene*, das im Brief an Wollschläger unter dem älteren Titel *The Sleeper* erwähnt wurde. Weil Eichhorn das Gedicht in seinem Aufsatz nicht direkt zitierte, sondern – wie ein Blick in die Fußnoten verrät – die Passage aus Jörg Drews Aufsatz »Schwülsdick und spitzpfündig«[189] übernahm, entging ihm dabei ein entscheidendes Detail: Die Verse stammen nicht aus der Übersetzung der Werke Poes durch Schmidt und Wollschläger, sondern finden sich nur in *Zettel's Traum*.[190] Dieses andere textuelle

185 Die vielfältigen Metamorphosen von Figuren in *Zettel's Traum* hat Plöschberger 2002, 100 untersucht: »Die Verwandlungsszenen transformieren zwar an der Oberfläche die Körper und Identitäten der handelnden Personen, schaffen also in der Metamorphose von Menschen zu Pferden, Vögeln oder Pilzen ›eine Übergänglichkeit‹ von Menschen zu Natur. Der Wechsel der Gestalt zieht aber darüber hinaus die Transposition des Redegestus nach sich«.
186 Anm. des Herausgebers Kuno Schuhmann, Poe 1973, 4,1091.
187 Eine frühere Fassung der folgenden Überlegungen zu Arno Schmidts Bearbeitung von *Irene (The Sleeper)* findet sich in Trösch 2022b, 151–153.
188 Eichhorn 2015a, 15.
189 Drews 2014c, 64.
190 Barczaitis 2015, 9 (FN 14).

Umfeld verändert die Erwartungen, die an den Text gestellt werden, radikal. Eichhorns Irrtum bietet die Chance, zu untersuchen, wie eine wilde Übersetzung wahrgenommen wird, wenn sie sich dabei an den Erwartungen messen lassen muss, die an reguläre Übersetzungen gestellt werden.

> 'Tis now (so sings the soaring moon)
> Midnight in the sweet month of June,

Diesen beiden Zeilen wird die folgende ›Übersetzung‹ zugeordnet:

> »Ist jetzt« (so singt der Schwebe=Mun')
> »Mitternacht im süßen Monad Jun'[«].[191]

Eichhorn exklamiert: »Nun ist kaum noch ein Zweifel möglich. Hier hat Schmidt seinen Autor eindeutig verjuxt«, ja, dies sei Ausdruck von Schmidts »mangelhafte[r] Grundeinstellung gegenüber dem Übersetzen an sich«.[192] Eichhorn zufolge fehlt es Schmidt ganz grundlegend am richtigen Übersetzerethos. In der Tat scheint die starke Verfremdung des deutschen Texts den Eindruck von Eichhorn zu bestätigen. Der deutsche Text wirkt manieriert, was ihm parodistischen Charakter zukommen lässt.[193] Doch sind diese Stellen, so meint Barczaitis, »deshalb auch nicht als das zu behandeln, was ›man gemeinhin Übersetzen nennt‹«.[194] Obwohl es sich bei diesen Zeilen um Teile eines deutschsprachigen Gedichts handelt, das Arno Schmidt zumindest im Briefwechsel mit Wollschläger einmal selbstbewusst zur Übersetzung erklärt hat,[195] verstoßen sie offensichtlich, darin sind sich Eichhorn und Barczaitis einig, gegen die etablierten Normen des Übersetzens. Und doch haben sie, aufgrund ihrer kontextuellen Platzierung in einem literarischen Text, einen anderen, nicht rein normativ-übersetzungskritischen Umgang verdient. Wieder einmal liegt hier der Fall eines Texts vor, der sich tentativ als Übersetzung ausgibt, zugleich jedoch seine Differenz zum etablierten Übersetzungsbegriff markiert.

Werfen wir einen intensiveren Blick auf die vorliegenden Zeilen des Gedichtes. Auffallend ist die Parallelität der beiden Versionen hinsichtlich der sprachlichen Form. Es zeigt sich eine Ähnlichkeit an der Oberfläche, die sich gleich mehrfach

---

191 Ich zitiere hier nach Eichhorn 2015a, 15, vgl. aber ZT 645a r.
192 Eichhorn 2015a, 14.
193 Drews 2014c, 65 spricht von der Eigenwilligkeit der deutschen Formulierungen, die hier »zum Hindernis für die unbeeinträchtigt reine Wirkung des Gedichtes« werde.
194 Barczaitis 2015, 9 (FN 14).
195 Dass Schmidt seine Übersetzung in einer Rundfunksendung »mit Stolz und Genuss« vorgetragen habe, schreibt Drews 2014c, 64. Diese vorgetragenen Fassungen finden sich in den Transkripten in BA S/2, 49–51 und entsprechen weitgehend der Fassung in *Zettel's Traum.*

manifestiert. Fast scheint es, die Sprachdifferenz von Deutsch und Englisch werde negiert. Die Wortfolge wird so präzise übernommen, dass man von einer Interlinearversion sprechen könnte. Der Rhythmus ist, bis auf eine überzählige Silbe im zweiten Vers, identisch. Selbiges gilt für die gewählten Wortformen, die Lautstruktur wird konsequent erhalten. Wann immer möglich, werden etymologisch verwandte Formen eingesetzt. Selbst die ersten zwei Wörter, die auf den ersten Blick dieser Logik der Ähnlichkeit nicht zu folgen scheinen, sind durch Rekurrenzen im Buchstabenmaterial geprägt: »ist« ist ein Anagramm von »'tis«. Es zeigen sich hier in der Verfahrensweise, die sich auf die lautliche Struktur des Texts konzentriert, Ähnlichkeiten zu den von der Kritik inkriminierten Beispielen aus den regulären Übersetzungen der Prosatexte Poes (»solange das Sunlicht meiner Raison anhellt«).[196]

Fast gewaltsam wird der Reimklang erhalten. Das rücksichtslose Hinbiegen der Reime durch Abtrennung der Endsilben ist auch für den parodistischen Effekt verantwortlich. Denn dadurch wird der banale Reim im Original schonungslos offengelegt. Der Apostroph zeigt die ausgefallenen Buchstaben an; im Falle des ersten Reimworts (»Mun«) müsste dies das abschließende ›d‹ des Mondes sein. So wird eine zweite Lesart dieser Zeilen möglich: Es singt die Verse ein schwebender Mund. Ein vergleichbarer Zweitsinn resultiert auch aus dem einzigen Verschreiber, der ohne direkten Formzwang entsteht; dem Mund/Mond wird statt des Monats eine ›Monade‹ gegenübergestellt. So sprachspielerisch das resultierende Gedicht auch sein mag: Insofern über eine Sprachgrenze hinweg solch ausgeprägte Äquivalenzen produziert werden, ist durchaus von einer Übersetzung zu sprechen, von einer aber, die gegen alle etablierten Regeln des Übersetzens verstößt.

Leider stammt die Version des Gedichts, die in der Poe-Werkausgabe publiziert wurde, nicht von Arno Schmidt, sondern von Hans Wollschläger, von dem fast alle Lyrikübersetzungen in dieser Ausgabe stammen.[197] Macht es unmöglich, die beiden Texte einem direkten Vergleich zu unterziehen, um daran zu ersehen, wie sich der unterschiedliche Publikationskontext auf das Vorgehen beim Übersetzen auswirkt, wie sich die reguläre Übersetzung von einer literarischen Übersetzung derselben Passage unterscheidet. Thomas Eichhorns Missverständnis muss daher als Zeugnis ausreichen, dass die Textbruchstücke in *Zettel's Traum* auf den ersten Blick als Übersetzungen erscheinen, die bei genauerem Hinsehen den konventionellen Erwartungen an eine Übersetzung aber nicht entsprechen.

196 Siehe S. 366.

197 Der direkte Vergleich wird dadurch weiter erschwert, dass in *Zettel's Traum* zwei Fassungen von Poes Gedicht (›in Übersetzung‹) einander gegenübergestellt werden. Die von Eichhorn zitierten Verse stammen aus einer früheren Fassung von 1831, in *Zettel's Traum* mit »Irene (die Tote)« überschrieben. Hans Wollschläger hingegen übersetzt nur jene Fassung, die 1845 unter dem Titel *The Sleeper* veröffentlicht wurde.

Tatsächlich finden sich in *Zettel's Traum* kaum längere und zusammenhängende Textstücke aus Schmidts Poe-Übersetzung für den Walter-Verlag. Stattdessen enthält *Zettel's Traum* kurze, englischsprachige Exzerpte aus dem Werk Poes, die dann situativ neu übersetzt werden. Gleichwohl spiegelt sich im Übersetzungsprojekt von Paul und Wilma Jakobi und in den Diskussionen darüber immer auch Arno Schmidts eigene Übersetzung der Werke Edgar Allan Poes.[198] Dabei wird die Übersetzung des Ehepaars Jakobi in ein scharfes Konkurrenzverhältnis zu anderen Übersetzungen von Werken Edgar Allan Poes gesetzt, wobei zum Teil eindeutige Querverweise etabliert werden, so etwa im 3. Buch von *Zettel's Traum*:

> »Die schweizer Übersetzung vom PYM. – 'ch würd sagn : ›ungenügnd‹«; (P. Und sah Mich auffordernd an : ?) / (Jaja; far from gut) : »Der ganze ›Tȁnor‹ 'ss verfehlt […] allein die geschossenen Bökke machen es unbegreiflich, wieso Fischer das Dings als Taschenbuch bringn mochte …« (ZT 426 l)

Bei der Schweizer Übersetzung, die von der Figur Daniel Pagenstecher als ungenügend taxiert wird, handelt es sich nicht um Arno Schmidts eigene Übersetzung von *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket,* die bei »Walter=Olten«[199] in der Schweiz erschienen ist.[200] Stattdessen ist damit die bereits 1951 im Zürcher Atlantis-Verlag erschienene Übersetzung von Erika und Georg Pfuhl gemeint, die tatsäch-

198 So findet sich bereits im ersten Buch von *Zettel's Traum* die Aussage, der Buchmarkt für Poe-Übersetzungen, den Paul und Wilma Jakobi mit ihrer Arbeit bedienen wollen, sei schon längst gesättigt, weshalb das Projekt des Übersetzer-Ehepaars finanziell unter einem schlechten Stern steht: »Der ›Markt‹ iss ja imgrùnde *voll* mit POE. Und wenn da n Verleger wirklich noch ne neue Übersetzung riskiert – ? – : !« / . (Und P übersetzte's nochmal ins Derbere: »Ja. Speziell *die* Zitrone iss *der=art* ausgequätscht!« (ZT 24 m). Mit wenigen Ausnahmen sind die verschiedenen Werke Edgar Allan Poes zwischen 1930 und der Erstpublikation der Übersetzung von Schmidt und Wollschläger Mitte der 1960er-Jahre nur als Lizenzausgaben älterer Übersetzungen vom Beginn des Jahrhunderts (Moeller-Bruck, Etzel, Blei) erschienen (Littschwager 2014, 61–62). Um ihre Übersetzung trotzdem kommerziell erfolgreich zu machen, haben die beiden das Gefühl, »so *Richtichwasneues!*« (ZT 24 m) zu benötigen. Nur um die Übersetzung für einen Verlag interessant zu machen, sind die beiden an den ausgefallenen und überraschenden Hypothesen Daniel Pagenstechers interessiert – und damit an der Etymtheorie. Was auf der Ebene der Narration eine halbwegs plausible Motivierung der folgenden Gespräche darstellt, enthält einige interessante Umkehrungen der Verhältnisse. Das Übersetzen stellt für Schmidt normalerweise eine ›Brotarbeit‹ dar, die es ermöglichen soll, sich auf das eigene Schreiben zu konzentrieren: Übersetzt wird niemals aus reinem Interesse, sondern im Auftrag eines Verlags.

199 So bezeichnet Arno Schmidt den Verlag in verschiedenen Briefen (BA B/1, 223; BA B/2, 271).

200 In der Schweiz sind in den 1960er-Jahren keine weiteren deutschsprachigen Ausgaben des *Arthur Gordon Pym* erschienen, wie eine Recherche im Katalog der Schweizerischen Nationalbibliothek zeigt.

lich 1962 als Lizenzausgabe im Fischer-Verlag wieder aufgelegt wurde.[201] In seiner Kritik dieser Übersetzung tadelt Pagenstecher sowohl den Stil als auch die Zahl der Fehler auf das Schärfste. Paul und Wilma Jakobi zeigen sich ob des pauschal vorgetragenen Urteils allerdings skeptisch und verlangen durch Gesten von Pagenstecher, seine Vorwürfe gegen die Übersetzung zu begründen. Dieser kommt der Aufforderung nach, nennt allerdings nur ein einziges Beispiel:

> Denn W hatte fragend die (feinen) gewölbtn Brauen gehobm : ?) : »Nu wenn sich zB – bei der, einleitndn, Rettung der beiden Freunde – der Bootsführer an den ›main=chains‹ festhält; dann habm Jene=dort schlicht ›Ankerkette‹ … : was schrixDu so zusámm'Mensch?!« / (denn P's Augen spiegleiertn uwk; & Seine Hände spreitsDen sich erst, und faltetn sich ergebm dann : – : also auch=Dú?!) / – : »Auch=Ich;« (bestätichte Er.) / (Oh lalá!) […]« (ZT 426 l)

Laut Daniel Pagenstecher ist es ein schwerer Übersetzungsfehler, das englische Wort »main-chains« als »Ankerkette« zu übersetzen. Auch für diese Behauptung wird keine inhaltliche Begründung vorgetragen, wenngleich Wörterbücher sie stützen. Pagenstecher inszeniert sich mit diesem Vorgehen als Autorität und als unbestrittener Kenner der Materie, der es sich erlauben kann, eine Übersetzung mit Vorwürfen einzudecken, ohne seine Kritik argumentativ auszuführen und zu begründen.

Noch überraschender ist in dieser kuriosen Szene, wie unterwürfig Paul Jakobi auf diese Ausführungen reagiert. Auf Pagenstechers Behauptung hin gesteht er – heftig zusammenzuckend –, bei der Wiedergabe von ›main-chains‹ denselben Fehler begangen zu haben wie die Übersetzer der kritisierten Schweizer Ausgabe.[202] Pagenstecher präsentiert daraufhin seinen Korrekturvorschlag, nicht ohne selbstgerecht zu betonen, er selbst habe seine maritimen Lieblingstexte niemals übersetzt, da ihm das Spezialvokabular der Seefahrt nicht geläufig sei:

> aber dàs weiß Ich doch, daß es sich bei besagtn ›main=chains‹ um ›Großmastpüttinge‹ handelt … (ZT 426 l)

Das Wort ›Pütting‹, das nur in Spezialwörterbüchern verzeichnet ist,[203] bezeichnet in der Nautik die Metallbeschläge, mit denen die Wanten auf dem Deck befestigt

201 Vgl. Poe 1951 und Poe 1962.

202 Vgl. Übersetzung der Passage von Erika und Georg Pfuhl: »Der Maat hielt sich an den Ankerketten fest, sobald er sie erreichen konnte, trotzdem ein solches Unterfangen recht gefährlich war« (Poe 1951, 179).

203 Das Wort ›Pütting‹ findet sich weder in Arno Schmidts Ausgabe des *Adelung* (1793–1801) noch im [1]DWB.

sind.[204] Es ist jedoch – neben vielen anderen Bedeutungen – in Schmidts *Muret-Sanders* als mögliche Übersetzung von *chain* verzeichnet.[205] Wenngleich es im vorliegenden Kontext naheliegt, das vorangestellte *main* auf den Großmast (engl. *mainmast*) zu beziehen, so scheint das ausgefallene Kompositum eine situative Neuprägung darzustellen, die in der deutschen Sprache bis dahin noch nicht verwendet wurde.[206] Während Paul Jakobi beim Übersetzen eine Haltung einnimmt, die sich an der Tradition bereits bestehender Übersetzungen orientiert, propagiert Pagenstecher eine wagemutigere Übersetzungsmaxime, die auch vor einer wilden Kombinatorik von ausgefallenen Wortteilen zu gänzlich unkonventionellen Konstrukten nicht zurückschreckt.

Zugleich verhandelt die Passage zumindest implizit auch die Übersetzungsentscheidung, die Arno Schmidt in seiner eigenen Übertragung des *Arthur Gordon Pym* getroffen hat. In Schmidts eigener Fassung wird an der entsprechenden Stelle exakt so übersetzt, wie Daniel Pagenstecher dies fordert. Es ist also nicht von einer ›Ankerkette‹ die Rede, vielmehr heißt es da, dass »sich der Maat an den Großmastpüttingen« festgehalten habe. Wenig überraschend steht Arno Schmidts Übersetzung in der fiktiven Auseinandersetzung in *Zettel's Traum* auf der Siegerseite.[207]

Die Strafrede ist von großer sprachlicher Brutalität. Sie zielt auf die rhetorische Vernichtung Paul Jakobis, der bei der symbolischen Bestrafung dieses Übersetzungsfehlers in *Zettel's Traum* zum Platzhalter für die abwesenden Übersetzer des Schweizer *Pym* wird. Dies geht so weit, dass Paul Jakobi zum Ende hin bereit ist, seine gesamte bisherige Übersetzungsleistung glatt zu verleugnen und die Kontrolle über seinen Text vollständig abzugeben. Geradezu devot bittet er Pagenstecher: »Dän, möchtsDe Mein bissl=*Übersetzung* nìch ma über=pflügn?!« (ZT 427 l) Der fruchtbar daliegende

204 Bobrik 1858, 542. Es zeigt sich überdies, dass Schmidt mit dem Wort nicht vertraut gewesen sein kann, denn der korrekte Plural lautet nicht ›Püttinge‹, sondern ›Püttings‹.

205 Muret und Sanders 1925, 413. Auch Schmidts Ausgabe des Webster (1872) verzeichnet für *chains*: »5. (Naut.) A strong plate of iron bolted at the lower end through the side to ship's timbers.«

206 So verzeichnet der Google Ngram Viewer für das Korpus ›German 2019‹, das alle digitalisierten und maschinenlesbaren deutschsprachigen Bücher in Google Books verzeichnet, für »Großmastpüttinge« und »Großmastpüttings« keine Einträge, vgl. https://books.google.com/ngrams/graph?content=Grossmastpüttings [29.7.2021]; selbiges gilt auch für die diversen Korpora des DWDS. Auch der *Muret-Sanders* liefert für das Kompositum *main-chains* keine passende Übersetzung, denn es verzeichnet das Wort nur in der Bedeutung »Trag-, Halte-kette *f* einer Hängebrücke« (Muret und Sanders 1925, 1312).

207 Vollständige Übersetzung von Schmidt: »Trotz der Gefährlichkeit des Unternehmens hielt sich der Maat an den Großmastpüttingen fest, sobald sie ihm in Reichweite kamen.« (Poe 1966, 2,126); vgl. die englische Vorlage: »In despite of the danger of the attempt, the mate clung to the main-chains as soon as they came within his reach.« (Poe 1899, 10).

Acker und der phallische Pflug sind nicht nur topische Sexualmetaphern,[208] das Pflügen steht auch für den Schreibprozess, insofern die Bewegung des Griffels, der Zeile für Zeile über die Schreibunterlage wandert, dem Umgraben der Ackerfurchen gleichgesetzt wird.[209] Hier jedoch wird damit nicht das Schreiben, sondern das Überarbeiten bezeichnet, bei dem sich der Pflug in mühsamer Arbeit tief ins Erdreich gräbt und das Unterste nach oben kehrt, wodurch von der ursprünglichen Struktur nur wenig übrigbleibt. Einem solchen Projekt erteilt Pagenstecher eine schroffe, zu einem einzigen Wort kondensierte Absage: »Neepål« (ZT 427 l). Nach seinem argumentativen Sieg signalisiert er vollständiges Desinteresse an einem solchen Vorhaben. Statt die Übersetzung Paul Jakobis einer grundsätzlichen Revision zu unterziehen, bei der jedes einzelne Wort umgepflügt und auf den Kopf gestellt wird, signalisiert Pagenstecher, dass nicht einmal das radikale Umschreiben der Übersetzung als Grundlage für die weitere Beschäftigung mit Edgar Allan Poe infrage kommt. Stattdessen bezieht er sich in seiner Auseinandersetzung mit Poe durchwegs zurück auf den englischen Text, um diesen immer wieder aufs Neue in gänzlich anderer Weise einer Transformation zu unterziehen.

Es drängt sich auf, die ganze Konstellation auch als Kommentar auf das Verhältnis zwischen Arno Schmidts Poe-Übersetzung und *Zettel's Traum* zu lesen: Trotz der engen konzeptuellen Verknüpfung zwischen diesen beiden Projekten entspricht es nicht dem poetischen Programm von *Zettel's Traum*, sich Poe durch ein Umschreiben der bereits bestehenden Übersetzungen literarisch zu nähern, weshalb nur in den seltensten Fällen aus Übersetzungen zitiert wird. Stattdessen setzt *Zettel's Traum* noch einmal neu an, integriert englischsprachige Zitate aus Edgar Allan Poes Werken in großer Zahl, die als Ausgangspunkt komplexer Übersetzungsphänomene dienen.[210]

Zettel's Traum bildet darüber hinaus – im Gegensatz zur Übersetzung für den Walter-Verlag – nicht einfach das finale Produkt des Übersetzungsprozesses ab. Vielmehr wird dieser Prozess zu einem integralen Bestandteil des Texts selbst. Dies bedeutet, dass sich in *Zettel's Traum* sowohl das Ausgangsmaterial als auch diverse Zwischen- und Endprodukte des wilden Übersetzungsprozesses finden, die alle im selben Text zu stehen kommen.

---

208 Eine kritische Rekonstruktion der weitverbreiteten traditionellen Gleichsetzung von Acker und Frau leistet Heiland 2015, 139–143, hier 140: »Vor allem die Verbindung des ›Ackers‹ mit dem weiblichen Geschlecht blickt auf eine lange Tradition zurück [...]. Dabei wird die Fruchtbarkeit der Frau der des Ackers gleichgesetzt. Der Pflug, der in diesen Acker eindringt, ist phallischer Natur; die Tätigkeit des Pflügens versinnbildlicht den Koitus«; vgl. im Zusammenhang mit Arno Schmidts *Kühe in Halbtrauer* auch die Bemerkung von Czapla 1993, 67.

209 Vgl. Curtius 1984, 317–319, Assmann 1993, 228–229 und Schulz-Grobert 2012.

210 Siehe Kap. III.4.4.

4.3 ›Etyms‹ und das wilde Übersetzen

In den vorhergehenden Kapiteln wurde gezeigt, wie Arno Schmidt aus der Tätigkeit des Übersetzens und aus den Fehlern, die dabei passieren, eine Schreibweise ableitet, die zunehmend zu literarischen Zwecken eingesetzt wird. Deutlich wurde dies insbesondere im Falle der Arbeit an *Finnegans Wake.* Dort wurde das hierarchische Verhältnis zwischen Ausgangstext und Übersetzung auf den Kopf gestellt. Schmidts *Wake*-Typoskript erhielt so eine weitgehende literarische Eigenständigkeit. Es wurde gezeigt, dass verschiedene Materialien aus dem Typoskript in Erzählungen von Arno Schmidt zu literarischen Zwecken wiederverwendet wurden. Eine ähnliche Konstellation zeichnet sich auch in *Zettel’s Traum* ab: Die Übersetzungsverfahren, die Schmidt beim Übersetzen mit den Werken Edgar Allan Poes beim Übersetzen gemacht hat, werden in diesem Text ein zweites Mal zu gänzlich neuen, literarischen Zielen, verwertet.

Eine solche werkgenetische Argumentation, die das Auftreten des wilden Übersetzens als literarischen Verfahrens philologisch aus der Übersetzungsarbeit herzuleiten versucht, setzt sich dem Vorwurf der Schmidtforschung aus, sie ignoriere, dass diese Textpraxis vorwiegend psychoanalytisch motiviert sei.

Diesem Einwand zufolge wäre das wilde Übersetzen nicht als eigenständiges Verfahren zu begreifen. Vielmehr müsste es, wie auch die ständigen Verschreiber und viele andere Phänomene an der Textoberfläche von *Zettel’s Traum,* vor dem Hintergrund von Arno Schmidts Etymtheorie interpretiert werden. Wenngleich es mit Blick auf die konkreten Verfahren Berührungspunkte zwischen dem wilden Übersetzen und der Etymtheorie gibt, so ist zu zeigen, dass diese beiden Konzepte nicht kausal miteinander verknüpft sind. Es gilt, das Verhältnis zwischen der autoritativ dargelegten Etymtheorie und dem Verfahren des wilden Übersetzens kritisch zu beleuchten. Dies ist das Thema der folgenden Abschnitte.

Die Etymtheorie, die Daniel Pagenstecher in *Zettel’s Traum* ausführlich darlegt, hat Arno Schmidt bereits in den frühen 1960er-Jahren theoretisch entwickelt und unter anderem in der Erzählung *Caliban über Setebos* erprobt.[211] Sie wird von Arno Schmidt in Essays und Aufsätzen als geschlossene Theorie präsentiert. Dies gilt auch für ihre Darstellung in *Zettel’s Traum* durch die literarische Figur Daniel Pagenstecher. Dabei zeigt sich jedoch, dass es sich bei der Etymtheorie um ein komplexes und disparates Feld von unterschiedlichen Theoremen handelt, das noch einmal schwieriger zu fassen ist, insofern die Grenzen zwischen epitextueller Autorpoetik und einem fiktionsinternen Theorie-Entwurf permanent verwischt werden. Die

211 Vgl. Jurczyk 2010, 41–69 zur Rolle der Etymtheorie in *Caliban über Setebos*.

vorgelegten Thesen sind weniger konsistent, als dies Schmidt suggeriert: Was unter dem Stichwort Etymtheorie versammelt wird, ist ein Sammelsurium an unterschiedlichen Verfahren und Strategien. Trotz dieser Inkonsistenzen und Widersprüche wird die Etymtheorie zumindest von einem Teil der Forschungsliteratur unkritisch als konsistente und autoritative Theorie für das Spätwerk Schmidts behandelt.[212]

Zunächst zur technischen Funktionsweise der sogenannten Etyms: Die Etymtheorie geht von der fundamentalen These aus, dass ähnlich klingende oder ähnlich geschriebene Wörter am selben Ort im Gehirn abgelegt werden[213] und dass diese darum notwendigerweise als miteinander verknüpft wahrgenommen werden. Mit Blick auf verschiedene Beispiele zeigt sich: Dies gilt nicht nur für ganze Wörter, sondern auch für einzelne prägnante Wortbestandteile, auch können die so gleichgesetzten Wörter gegebenenfalls größere Differenzen aufweisen. Diese Veränderungen durch die etymistische Verschreibtechnik entautomatisieren die Verbindung zwischen der konventionellen Orthografie eines Worts und seiner Aussprache und integrieren die Repräsentationen weiterer Wörter in die neuen Schreibweisen.[214] Die rhetorische Grundfigur des Schmidt'schen Etyms ist demnach die Paronomasie, bei der Signifikanten verändert und mit ähnlich klingenden Wörtern in Verbindung gebracht werden, um »damit einen Nebensinn zu erreichen«.[215] Ein Wort kann per Etym nicht nur auf ein anderes Wort bezogen werden, sondern auf viele zugleich. In *Zettel's Traum* wird dies grafisch durch die sogenannten Etymspinnen dargestellt, die an verschiedenen Stellen zur Abbildung besonders komplexer Cluster von Etyms eingesetzt werden: Um ein Wort oder eine bedeutungstragende Silbe wie ›mag‹ (ZT 557), ›scor‹ (ZT 803) oder ›virg‹ resp. ›verdsch‹ (ZT 956) herum gliedern sich strahlenförmig diverse Begriffe in verschiedenen Sprachen, die zumeist durch Klangähnlichkeit in einem assoziativen Verhältnis zu jenem stehen. Ein besonders prägnantes Beispiel dafür ist die Etymspinne zur Silbe ›ars‹ (Abb. 7; ZT 815 = BA IV/1, 871), die nicht nur wie in der *Geschichtklitterung* den Hintern (»e(ars)e«, »ass«) und die Kunst (»lat. *ars* Kunst«, »artist«) enthält, sondern noch diverse weitere Einträge: Erde (»*earth*«), Bogen (»arc«), Bär (»*ursus«),* Arsen (»*arsenic*«) und Antarktis

212 Sehr deutlich bei Strick 1993; sowie Langbehn 2003; als belletristische Sprachtheorie, aus der womöglich gar »für die Entwicklung der Sprachtheorie wichtige Hinweise und Anregungen zu finden sind«, behandelt Althaus 1987, 192 die Etymtheorie.

213 ZT 25 l: »um mehrere – (immer aber im Gehirn des Wirtstieres engbeieinanderlagernde!) – Bedeutungen gleichzeitig wiederzugeben.«

214 Plöschberger 2002 verweist dabei darauf, dass diese Schreibtechnik auf das (aus der Leseforschung bekannten) Phänomen des ›subvokalischen Artikulierens‹ zurückgreift, indem die »lautliche Komponente visueller Sprachwahrnehmung« in den Vordergrund gestellt werde.

215 Suhrbier 1980, 37.

(die 'ars'=Spinne (nach Unsrer,doch wohl schon 'erprobt' zu nennenden Methode) ließe sich also etwa=so...:

Abb. 7: Arno Schmidt: Zettel’s Traum. Karlsruhe: Stahlberg 1970, 815.

(»ant=*arc*tic«), das Harte und das Herz (»heart«, »hard«), sowie die Namen »*Arthur*«, »*Ari*stoteles« und »Athens«. Die assoziierten Begriffe werden in der Grafik teils durch semantische Übersetzungen erläutert, teils durch weitere Assoziationen ergänzt. In diesen wilden Paradigmen zeigt sich die Vielseitigkeit der Deutungen, die mithilfe der Etymtheorie möglich sind, zugleich zeigt sich hier auch die generative Matrix, mit der aus einem einzelnen Etymkern ein breites Feld von literarischen Themen erzeugt werden kann.

Ergänzend zur assoziativen Verbindung von Worten aufgrund einer Ähnlichkeit in Klang und Schriftbild werden unter dem Mantel des Etyms weitere Techniken eingegliedert, die ebenfalls eine assoziative Beziehung zwischen zwei Konzepten herzustellen vermögen.[216] Die große Diversität und Heterogenität macht es

216 Plöschberger 2002, 78 stellt fest, die Etymtechnik werde als eine Assoziationstechnik dargestellt, die durch phonetische und graphematische Vorstellungen gelenkt werde; sie basiere jedoch in wesentlichen Teilen »auf morphologischen und eidetischen Vorstellungen […], etwa wenn jedes Grasbüschel und jeder Moosflecken als Schambehaarung identifiziert wird«. Trifft dies zu, so basierten viele der in *Zettel’s Traum* als ›Etyms‹ behandelten Fälle gar nicht auf Ähnlichkeiten in der grafisch-akustischen Repräsentation der Signifikanten, sondern auf Assoziationen und strukturellen Übereinstimmungen im Text erwähnter Konzepte, womit die Etyms auf der Seite der Signifikate zu verorten wären. Was Plöschberger beschreibt, wird in *Zettel’s Traum* unter dem Schlagwort der ›optischen Etyms‹ verhandelt, deren Innuendo in der äußerlichen Ähnlichkeit eines genannten Gegenstandes mit einem eindeutig sexuell konnotierten Objekt liegt; vgl. dazu die Randbemerkung in Daniel Pagenstechers Explikation der Etymtheorie: »Himmel mit sympathetischen Cirren=Figurinen (Circren=Figurinen) be=zeichnet? : auch Etyms; optische, die was von STURM murrmtn« (ZT 26 l).

schwierig, eine befriedigende Systematisierung[217] aller Verfahren vorzunehmen, mit denen in Arno Schmidts Werk Etyms generiert werden. Möglicherweise liegt das einzige verbindende Charakteristikum in diesem heterogenen Feld gerade in der Instrumentalisierung all der verschiedenen Verfahren zum Einschreiben von Zweitbedeutungen zum Zweck der psychoanalytischen Theoreme der Etymtheorie.

Die Etyms in *Zettel's Traum* sind nicht auf die Wörter einer einzelnen Sprache beschränkt, sondern funktionieren in vielen Fällen sprachübergreifend. Die Paronomasien und Homonymien, die einem Etym seine Zweit- und Drittbedeutungen einschreiben, verweisen über die Ausgangssprache hinaus. Wird etwa das Wort Kultur zum Etym »Cul=Tour« (ZT 102 l)[218] gemacht, so bringt dies einen Sprachwechsel vom Deutschen ins Französische – *cul* bedeutet ›Hintern‹ – mit sich, während das Wort auch Englisch als *culture* gelesen werden kann. Die Deutung des Etyms verlangt eine Übersetzungsleistung.[219] Im Schriftbild wird eine Homophonie markiert, die dem Klang des Worts zwar längst innewohnt, beim gewöhnlichen Zeichengebrauch jedoch nicht wahrgenommen wird. Die veränderte Schreibweise erzwingt von den Lesenden, eine andere Sprache als Schlüssel bei der Lektüre des Worts zu verwenden. Diese Bedeutung lässt sich allerdings nur dann erschließen, wenn das fremdsprachige Wort bei der Lektüre übersetzt wird. Programmatisch ist dabei der Verweis auf Klopstocks *Grammatische Gespräche*, in denen lange Listen von weitgehend homophonen griechisch-deutschen Wortpaaren verzeichnet werden: Darin werden »Näa« (zu gr. ναιάς, ›Flussnymphe‹) und »Nähe«, »Gelassan« (zu γελάω, ›lachen‹) und »Gelassen«, oder »Hala« (zu ἅλς, ›Salz‹) und »Halle« nebeneinandergestellt.[220] Während es in Klopstocks *Gesprächen* vordergründig darum geht, den Wohlklang der deutschen Sprache aus ihrer großen klanglichen Schnittmenge mit der Griechischen zu erweisen, wird sein zweisprachiges homophones

217 Für die etymistischen Wortbildungen, die durch paronomastische Verschreiber entstehen, gibt es die Kategorisierung von Stündel 1982, 24. Dieser unterscheidet zwischen orthografischen (rechtschreibewidrige Bindungen), grammatischen (Morphem-Suffix-Kombinationen), phonetischen (Klangähnlichkeit) und typografischen Veränderungen, die allesamt die Wortsubstanz betreffen.
218 Verschreibungen von Wörtern einer Sprache in der Orthografie einer anderen sind weitverbreitet, und stellen in Stündels Kategorisierung eine eigene Gruppe dar: »Es existiert eine weitere Gruppe von orthographischen Wortbildungen, deren Wörter aus einer anderen Sprache – in den meisten Fällen ist es das Englische – in eine deutsche Schreibweise phonetisch transkribiert sind.« Stündel stellt dabei jedoch fest, diese polyglotten Wörter seien teils nur verfremdet, ohne dass sie dabei einen Nebensinn aufwiesen (Stündel 1982, 27).
219 Die zentrale Rolle der Mehrsprachigkeit beim ›Etym‹ exponiert in äußerst prägnanter Weise Höppner 2014.
220 Klopstock 1830, 78–83, hier 78.

Wörterbuch in *Zettel's Traum* als Sammlung von »Assoziations=Belegen« (ZT 25 l) gedeutet. Klopstocks Arbeit zeige, dass es technisch möglich sei, Etyms »gewerbsmäßig« zu produzieren (ZT 25 l).

Paronomasien und Homonymien sind zufällige Koinzidenzen von ähnlichen Signifikanten innerhalb einer Sprache, die von der semantischen Struktur einer Sprache aus gesehen weitgehend kontingent sind. Diesem Zufall kann allerdings kräftig nachgeholfen werden, indem die Zahl der möglichen Kombinationspartner signifikant erhöht wird. Indem weitere Sprachen in die Konstellation integriert werden, ist es weitaus einfacher, sinnvolle und schlagende Etyms zu finden. Bereits Suhrbier merkte an:

> Da bei der Reduzierung der Wörter auf einen Klangwert die Sprachgrenzen automatisch wegfallen, weitet sich das Spiel mit dem ›homophonisierten Wortmaterial‹ beträchtlich aus. Durch die Einbeziehung mehrerer Sprachen wird die Anzahl der sinnvollen Kombinationsmöglichkeiten um ein Vielfaches erhöht.[221]

Solche Übergänge von einer Sprache zur anderen aufgrund von Ähnlichkeiten im Lautmaterial der Wörter rücken die Etymtechnik nahe an das Verfahren der homophonen Übersetzung heran.

In *Zettel's Traum* erhält diese Konstellation eine psychoanalytische Funktionalisierung. Diese basiert auf einer Adaption von Sigmund Freuds Traumdeutung und seiner Theorie der Fehlleistungen:[222] Pagenstecher konzipiert die Entstehung literarischer Texte analog zur Übersetzungsleistung zwischen dem latenten und dem manifesten Trauminhalt, bei dem nichtgesellschaftsfähige Bedürfnisse per Verdichtung und Verschiebung in die Symbole des überdeterminierten manifesten Trauminhalts transformiert werden.[223] An der Wurzel literarischer Produktion stehen die individuellen Triebstrukturen, die in die kunstvolle sprachliche Ober-

221 Suhrbier 1980, 40.

222 Plöschberger 2002, 19 betont zurecht die Differenzen zwischen der Schmidt'schen Verschreibung und der Freud'schen Fehlleistung: »Während sich im Freud'schen Verschreiben bzw. Versprechen stets Gedanken manifestieren, die außerhalb der Redeintention liegen, und diese Versprechungen und Verschreibungen insofern Umschriften des Unbewußten sind, bildet die Schmidt'sche Schreibetechnik stets beides ab: Das Bewußte – ›rezensiert & genehmigt vom Über-Ich‹ – bleibt im Lautlichen der ›Schprechschprache‹ bestehen, während sich in der orthographischen Verschreibung gleichzeitig bewußt das Unbewußte realisiert«.

223 Diese Tendenz zur Vereindeutigung von Plöschberger 2002, 77 prononciert festgehalten: »Texte, verstanden und begriffen als Masken, als Ausdrucksmittel des Unbewussten lassen ähnlich den Träumen eine Deutung zu, die auf die Übersetzung eines Verwandlungsprozesses zielt, um hinter dem manifesten Text seine latente, ›eigentliche Bedeutung‹ zu begreifen, die immer auf das Unbewusste und damit auf den Autor selbst verweist.«

fläche und in eine unschuldige erzählerische Staffage verwandelt werden. Ziel aller etymistischen Untersuchungen ist es demnach, wie im Falle der Freud'schen Traumdeutung, eine Rückübersetzung zu vollziehen und so dem eigentlichen Sinn des Texts auf die Spur zu kommen. Die Rede vom Übersetzen ist dabei mehr als nur eine Metapher. Wie Strick nachweist, entwickelt Schmidt in *Zettel's Traum* eine Theorie von der »Zweisprachigkeit des Menschen«.[224] Schmidt unterstellt, dass jeder Mensch neben der Sprache des Bewusstseins auch über eine Sprache des Unbewussten[225] verfüge: eine Art Ursprache, die traumartig, symbolhaft und phonetisch organisiert ist. Die Etyms vermögen es dabei zumindest, diesen Mechanismen in der Sprache des Bewusstseins einen Ausdruck zu geben. Die Prozesse aber, die sich zwischen diesen beiden Ebenen mit ihren jeweiligen Sprachen abspielen, wären damit mit dem Modell der Übersetzung treffend beschrieben. Bereits früh in *Zettel's Traum* wird diese Sprache des Unbewussten, die ihre Polyvalenz über »Bildersymbolik« und »Wort-Verwandtheiten« (ZT 25 l) generiert, als gelalltes »Schalks=Esperanto« beschrieben. Da Schmidt das Esperanto an anderer Stelle ausdrücklich zu den »Ragoutsprachen« (BA III/3, 157) zählte, deutet diese Formulierung auf die irrwitzige Mischförmigkeit dieser Sprache hin. Das Unbewusste wäre dieser Vorstellung nach selbst multilingual und semiodivers, woraus sich auch die genuine Mehrsprachigkeit des Etyms erklären würde.[226]

In *Zettel's Traum* sind zwei gänzlich unterschiedliche Gebrauchsweisen der Etyms zu unterscheiden, die Etymtechnik und die Etymanalyse.[227] Die eine ist poetisch, die andere hermeneutisch. Der poetische Gebrauch der Etyms begreift die Etyms als Schreibtechnik und zielt auf die Vervielfältigung des Sinns in einem literarischen Text. Der hermeneutische Gebrauch hingegen zielt darauf ab, mithilfe von Etyms die versteckte Bedeutung eines fremden Texts offenzulegen und Bezüge zwischen den Wörtern in der Schreibweise des Texts zu markieren.

Bei der Etymanalyse dienen Etyms dazu, bestehende Texte anderer Autoren – bei Arno Schmidt durchwegs Männer – mithilfe der Etymtheorie einer neuen Interpretation zuzuführen. Auf diese Weise will Daniel Pagenstecher dem Werk von Edgar Allan Poe auf den Grund gehen. Nach Ansicht der Etymtheorie sind klas-

224 Strick 1993, 93.
225 Plöschberger 2002, 59; Strick 1995, 59.
226 Zur Übersetzungsbewegung zwischen der Sprache des Unbewussten und jener des Bewussten, die sich in die ›Etyms‹ einschreibt, käme demnach die permanente Übersetzungsbewegung innerhalb der ›Etyms‹ selbst hinzu, von der diese Mehrsprachigkeit zeugt.
227 Die Unterscheidung zwischen einem interpretativen und einem textgenerativen Verfahren im Umgang mit den ›Etyms‹ findet sich bereits bei Stein 2012, 133–139, der zwischen ›Etym=Methode‹ und ›Etym=Technik‹ unterscheidet.

sische Werke den sexuellen Triebstrukturen, die der Sprache innewohnen und sich im literarischen Schreibprozess manifestieren, besonders hilflos ausgeliefert. Ausgerechnet jene Autoren, die sich der umfassenden Sexualisierung der Sprache nicht bewusst sind, hinterlassen der Theorie gemäß in großer Zahl unabsichtlich Spuren ihrer eigenen Triebstruktur im Text.[228] Diese Spuren können mithilfe der Etymanalyse an die Oberfläche geholt werden.[229] Gerade bei literarischen Texten, die sich mit dem Wahren und Guten beschäftigen, lasse sich durchwegs ein gänzlich unerwünschter Kontrast zwischen hoch und tief herausarbeiten. Daniel Pagenstechers klassisches Beispiel für einen unbeabsichtigten Gebrauch von Etyms verweist auf einen zweitklassigen Philosophen, der »englisch vom Großn=Ganzn« schwärmt: »›The Whole‹! – ›von unten‹ flüstert's zärtlich : ›hole‹ – –« (ZT 25 l) In kynischer *reductio ad materiam*[230] werden metaphysische Höhenflüge auf niedere Körperfunktionen zurückgeführt und damit dem Spott preisgegeben.

Die Etymanalyse orientiert sich am Muster der psychoanalytischen Traumdeutung.[231] An die Stelle des freien Assoziierens im mündlichen Therapiegespräch setzt Daniel Pagenstecher verschiedene Analysemuster, mit denen sich Texte dechiffrieren lassen: Eines davon ist die Suche nach sexualisierten Zweitbedeutungen von Wörtern.[232] Dabei werden allerdings nicht nur verborgene Homophonien ganzer Wörter oder seiner Bestandteile verwertet, die assoziativen Verbindungen kommen

228 Überlegungen zu solchen Autor:innen gliedern sich in *Zettel's Traum* um das Schlagwort der sogenannten »DichterPriester« (DP's), die mit ihrer literarischen Arbeit auf eine erhebende und gravitätische Stimmung abzielen. Diesen gegenüber verhalten sich ›Etyms‹ besonders unfügsam (vgl. ZT 22–26).

229 Paul Jacobi spricht: »Du behauptest demnach: bei POE stünde einer ›Hochhandlung‹ – also dem, was Wir einfachen Leute schlicht ›den Text‹ heißen – grundsätzlich noch eine àndere, gleich=lange, mit demselben Buchstabenbestand überlieferte, aber gänzlich verschiedene, ›Zweite Mitteilung‹ gegenüber? Die nur der Hierophant meistert?« (ZT 26 l).

230 Vgl. die *reductio ad materiam* als humoristisches Verfahren bei Jean Paul (Gaier 2018, 154) oder Jonathan Swift (Benedict 2013, 467).

231 Strick 1993, 53: »So wird zum Beispiel die Traumarbeit bei Schmidt zum Modell des kreativen Mechanismus, der Traum zum strukturellen Muster des Kunstwerkes; Freud hingegen hatte anhand der Traumarbeit gezeigt, daß der Primärprozeß, die Arbeits- und Denkweise des Unbewußten, nicht schöpferisch ist, nicht imaginiert, urteilt, schließt, sondern einfach schon vorhandenes psychisches Material umwandelt«.

232 Dietz 1993, 27: »Auf den ersten Blick ist ›Zettel's Traum‹ eine recht orthodoxe Psychoanalyse des Poeschen Werks; anstelle der Traumsymbolik wird lediglich eine Art sprachlicher Symbolik, die ›Etyms‹, als Material benutzt, was aber oft nicht zu trennen ist, betrachtet man die gelegentlich nicht endenwollenden Assoziationen über Blumen, Muscheln, Pilze, Schnecken, den (Namen) ›Wolf‹ usw.«

auch über morphologische und eidetische Vorstellungen zustande.[233] Diese haben mit der Ebene der basalen Materialität der Zeichen nichts zu tun, sondern greifen ganz auf bildliche Vorstellungen im Signifikat zurück. Dabei werden Texte gegen den Strich gelesen, insofern ihre dominanten Bedeutungsangebote mit Verweis auf die Bedeutung der Etyms infrage gestellt werden. Insofern bei diesen Lektüren insbesondere Eigenheiten im rhetorischen Ausdruck eines literarischen Texts verwendet werden, um seine intendierte Bedeutung zu unterlaufen, hat man in der Etymanalyse eine Form der dekonstruktiven Methode *avant la lettre* entdeckt.[234] Diese Gleichsetzung verbietet sich jedoch, da die Etymanalyse ihre Resultate ausdrücklich mit einem ganz anderen Wahrheitsanspruch versieht: Statt in der poetischen Semiose literarischer Kunstwerke das ewige Spiel der *différance* zu illustrieren, will die Etymanalyse den psychologischen Triebstrukturen des schreibenden Subjekts auf ihren wahren Grund zu gehen.[235]

Vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, verbirgt sich hinter der Etymanalyse eines Texts eine krude Hermeneutik, die auf eine psychologistische Reduktion abzielt: Das Erkenntnisinteresse liegt in *Zettel's Traum* nicht beim literarischen Text, sondern bei den sexuellen Obsessionen des Verfassers oder der Verfasserin, die sich darin manifestieren. So lautet das spektakuläre Resultat von Pagenstechers Analyse des Werks von Edgar Allan Poe, es handle sich bei

233 Damit eng verbunden ist auch die psychoanalytische Analyse der erzählten Kulisse und Topografie, die darin die Formen von Körperteilen zu entdecken sucht.

234 Willer 2003, 20 rückt den Umgang Schmidts und Derridas mit der Etymologie in eine konzeptuelle Nähe, ohne jedoch direkte Bezüge herzustellen. Entschiedener werden Parallelen und Abgrenzungen zwischen Schmidts Vorgehen und Ansätzen des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion bei Graf-Wintersberger 1989, Sonnenschein 1991, 213 und insbesondere J. Schmidt 1998, 24 formuliert: »Die Etymtheorie verdeutlicht Schmidts Nähe zum postmodernen Konzept. Sie bleibt jedoch im Rahmen einer psychoanalytischen Theorie ästhetischer Texte Bestandteil einer spätmodernen hermeneutischen Strategie und dient nicht im Sinne einer poststrukturalistischen Auffassung der Infragestellung aller Bedeutungen«. Auch vonseiten der philosophischen Derrida-Forschung wird die formale Ähnlichkeit im Umgang mit Text betont: »Deutlicher noch ist die Parallele zu Arno Schmidts *Zettel's Traum*, das 1970 und damit vier Jahre vor *Glas* erschienen ist. Mit *Zettel's Traum* weist Derridas Schrift eine große visuelle Gemeinsamkeit auf, insofern beide die Buchseite wie einen Operationsraum behandeln, der es gestattet, verschiedene Gedankengänge, Anmerkungen, Zitate, bei Schmidt sogar Bilder, simultan darzustellen und zu verhandeln.« (Schülein 1993, 308).

235 Plöschberger 2002, 75: »Seine Lesart ist vielmehr eine Translationsarbeit, die die narrative und uneigentliche Sprache der Poesie übersetzt in eine wörtlich zu verstehende Buchstabensprache des gegenständlichen Diskurses und damit eine uniforme Ordnung, die Entlarvungsordnung eines maskierten Sinns, festlegt.«

diesem um einen impotenten Voyeur mit Tendenzen zur Koprophilie.[236] Zugleich führt dies in aller Regel zu einer massiven Abwertung der literarischen Werke, die allein zur Deckschicht erklärt werden. Dabei werden die vielfältigen Bedeutungspotenziale unterschiedlichster literarischer Texte immer wieder auf dieselben sexuellen Codierungen zurückgeführt. Diese Reduktion literarischer Texte auf psychologische Triebstrukturen wird in *Zettel's Traum* zwanghaft und *ad nauseam* durchgeführt. Statt komplexe literarische Texte in ihrem Eigenrecht zu interpretieren, geht es immer nur um das Eine.[237] Aus der schillernden Vielfalt unterschiedlicher Lesarten eines literarischen Texts werden immer wieder aufs Neue dieselben, in der Sprache angelegten, Triebökonomien herausgearbeitet. Alle anderen Aspekte des Texts hingegen bleiben weitgehend unbeachtet.

Die Etymtechnik ist von der Etymanalyse zu unterscheiden. Damit gemeint sind verschiedene Techniken der Verfremdung in Schmidts Texten, die dazu eingesetzt werden, diese Verknüpfungen zwischen den einzelnen Wörtern sichtbar zu machen. Dies geschieht etwa durch eine Transformation der Orthografie oder der Phonologie, durch eine ungewohnte Segmentierung oder durch die grafische Darstellung zweier Lesevarianten zugleich, indem Bruchstriche als Wortweichen benutzt und zwei ähnliche Wortteile übereinander geschrieben werden.[238] Etyms werden damit zu einem zentralen Element bei der Gestaltung der Oberflächentextur eines Prosatexts wie *Zettel's Traum*: Ein Text kann ›in Etyms‹ geschrieben sein, was bedeutet, dass ein Großteil der Wörter darin durch Verfremdungen auf ihre (sexuellen) Nebenbedeutungen verweist. Schmidt glaubt damit eine innovative modernistische Schreibtechnik entdeckt zu haben. Damit lassen sich die möglichen Lesarten eines jeden einzelnen Worts vervielfältigen, was bei einem Prosatext mit hunderten Seiten, in dem die einzelnen Wörter vielfältig aufeinander verweisen, zu einer schier ungebremsten Potenzierung der verschiedenen Textsinne ins Unermessliche führt. Diese komplexe Oberfläche des Prosatexts ist das Resultat einer

---

236 So die Zusammenfassung der Diagnose nicht nur in dedizierter Forschungsliteratur zu *Zettel's Traum* wie Plöschberger 2001, 41; sondern auch in einschlägigen literaturgeschichtlichen Werkdarstellungen wie dem Kindler Klassiker Deutsche Literatur, vgl. Drews 2017, 578.

237 Und zwar nicht, weil dies im Text notwendigerweise angelegt ist; sondern vielmehr, weil dies von Anfang an vermutet wird. Bereits in *Caliban über Setebos*, in dem die Etymtheorie erprobt wird, heißt es: »die ganze Sprache ist ja irgendwie sexuell superfoetiert« (BA I/3, 535). ›Superfötation‹ ist der biologische Begriff, um bei Tieren eine sog. ›Überbefruchtung‹ zu bezeichnen, d. h. die Situation, bei der ein bereits trächtiges Weibchen erneut befruchtet wird. Zur Stelle in *Caliban*, vgl. Jurczyk 2010, 54.

238 Eine literaturwissenschaftliche Systematisierung der unterschiedlichen Techniken, mit denen Arno Schmidt ›Etyms‹ in seinem Text sichtbar macht, ist ein Forschungsdesiderat.

gezielten und souveränen Manipulation des Sprachmaterials, wobei witzige Verbindungen zwischen Wörtern und Konzepten etabliert werden und der Prosatext selbstreferenziell seine eigenen literarischen Produktionsverfahren präsentiert.

Etymistisches Schreiben setzt, so behauptet Pagenstecher, eine souveräne Perspektive des schreibenden Subjekts voraus, in der dieses die Eigengesetzlichkeit des Sprachgebrauchs reflektiert[239] und in der Lage ist, sie produktiv einzusetzen. Vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Funktionalisierung ist dafür eine besondere psychische Disposition notwendig, die sich, vom innerpsychischen Triebgeschehen unbeeinträchtigt, humorvoll zur behaupteten sexuellen Durchdringung der menschlichen Sprache verhalten kann. Diese sei, so führt Pagenstecher aus, generell nur von Männern im Zustand fortgeschrittener Impotenz zu erreichen.[240] Zu diesen Ausführungen gesellen sich literarische Machtfantasien, die sich als Manifestation des Topos des *poeta alter deus* darstellen: »Wer die Etyms hat, ist der Herr der Wort=Weltn!« (ZT 222 m). Konventionelle literarische Texte, die von dieser Schreibweise keinen Gebrauch machen, werden hingegen als eindimensional und simpel abgewertet, was sie zu potenziellen Objekten einer Etymanalyse macht.

Der Etymtechnik, wie sie in *Zettel's Traum* eingesetzt wird, wohnt allerdings eine aporetische Dialektik inne. Statt der Bedeutungsexplosion, die angesichts der riesigen Zahl von Etyms in der Prosatextur von *Zettel's Traum* zu erwarten ist, zeigt sich bei der Lektüre des Texts der gegenteilige Effekt. Über viele hundert Seiten präsentiert dieser Text ständig dieselben etymistischen Ableitungen, die mechanisch wiederholt werden.[241] Immer wieder wird nichts anderes bewiesen, als

239 Begründet wird dies in *Zettel's Traum* – aber auch in begleitenden Gesprächen – mit einer jener kruden Theorien, die besser in einer Fußnote aufgehoben sind: Pagenstecher zufolge ist eine solch souveräne Haltung nur männlichen Subjekten fortgeschrittenen Alters möglich, die mit dem Einsetzen der Impotenz aus dem Zwangskostüm des Freud'schen Ichs – gefangen zwischen dem triebhaften Es und dem normierenden Über-Ich – auszubrechen vermögen und eine flugs dazu erfundene 4. Instanz herausbilden, die vom Triebschauspiel einen Schritt zurückzutreten vermag und die sich dazu, mit der Hilfe der ›Etyms‹, humoristisch verhalten kann.

240 Dann bildet sich in Schmidts Adaption der psychoanalytischen Theorie neben den drei konventionellen Instanzen Ich, Es und Über-Ich aufgrund der Impotenz noch eine »vierte Instanz« heraus, die in humoristischer Weise über diese Reflexionsfähigkeit verfügt. Die Konstellation ist ausführlich aufgearbeitet bei K.-E. Bröer 1982. Zum Alter: »Wie schwach es imgrunde ist, erfährt Mann erst Über=50; wenn die ›VIERTE INSTANZ‹ sich bildet« (ZT 89 l); zur misogynen Tendenz des Theorems: »vielleicht wär dàs 1 der Kennzeichn der Gattung ›Frau‹, daß bei ihn'n die Bildung der ›VIERTEN INSTANZ‹ ausbleibt?« (ZT 193 m).

241 Extrembeispiel dieser Konventionalisierung ist das große S. Diese Majuskel, zufällig in einem beliebigen Wort markiert, signalisiert als konventionelle »Abbreviatur« (ZT 14 m) dessen Sexualisierung; und zwar ganz gleich, ob es sich um ein einfaches Personalpronomen ›es‹ wie in »die'S« (ZT 30 m) oder um ein ausgefalleneres Substantiv wie »S=pen=Laub« (ZT 27 l) handelt.

dass es möglich ist, jede sprachliche Äußerung zu sexualisieren. Die Selektion jener Paronomasien und Verschreibungen, die als Etyms verwendet werden, ist final, das heißt von ihrem Zweck her motiviert: Unter den vielen denkbaren Zweitbedeutungen werden jene mit einem sexuellen Innuendo präferiert. Die angestrebte literarische Vieldeutigkeit eines jeden Worts kippt so ins Gegenteil. Man könnte sagen: *Zettel's Traum* ist allzu eindeutig.[242] Durch die psychoanalytische Einhegung büßen die verwendeten Verfahren einen Großteil ihrer poetischen Sprengkraft ein, die in ihrer Vieldeutigkeit liegt.

Die poetische Etymtechnik und die hermeneutische Etymanalyse unterscheiden sich grundlegend. Erklärtes Ziel der Etymtechnik als einer etymistischen Schreibweise ist die Produktion eines vieldeutigen Texts, bei dem kein Wort nur über eine einzige Lesart verfügen soll. Wenngleich dieses Versprechen in der literarischen Umsetzung in *Zettel's Traum* nur teilweise eingelöst wird, ist dies doch eine fundamentale Differenz zur Etymanalyse, die ganz auf eine Vereindeutigung der Lesarten von poetischen Texten abzielt.

In *Zettel's Traum* werden Etymtechnik und Etymanalyse munter miteinander kombiniert. Der größte Teil des Texts ist auf der Ebene des Ausdrucks von der etymistischen Schreibtechnik geprägt, die den sexuellen Anspielungshorizont der verwendeten Wörter durch Verschreibungen permanent markiert. Zugleich spielt die Etymanalyse auf der Ebene des Diskurses über die ganzen tausendfünfhundert Seiten des Texts eine zentrale Rolle. Folgt man der immanenten Poetik des Texts, so ist die Etymtheorie in all ihren Aspekten für *Zettel's Traum* dominant.

Damit ist die Etymtheorie in ihren Umrissen kritisch entworfen. Es sei noch einmal an die Problematik erinnert, die sich daraus ergibt, dass es sich bei dieser Theorie um eine fiktionsinterne Poetologie in *Zettel's Traum* handelt, die von Arno Schmidt auch in anderen Kontexten mit autoritativem Anspruch vorgetragen wurde. Diese Kombination macht es schwierig, die Etymtheorie in ihrem Erklärungsanspruch korrekt einzuschätzen. Lesarten von *Zettel's Traum*, die in der Etymtheorie eine von mehreren unterschiedlichen Theorien zum Umgang mit fremden Texten sehen, sind zwar denkbar, lassen sich aber nur als widerständige Lektüren

---

242 Bereits Wiener 1979, 14 hält zum Effekt der Etymtechnik fest: »paradox ist an dieser vieldeutigkeit, dass sie als ausdruck eines strebens nach vereinfachung aufgefasst werden kann«. Hinter der Vieldeutigkeit der Formulierungen im Einzelnen steht eine einzige Idee, auf die alles bezogen ist. Und so werden viele der überraschenden und unvorhersehbaren Verbindungen, die durch die eingesetzten Techniken hergestellt werden könnten, ignoriert: Sie lassen sich nicht zur Sexualisierung des Worts einsetzen. Indem die Techniken in den funktionalen Horizont der Etymtheorie eingebunden werden, werden sie stark eingehegt.

formulieren. Gleichwohl ist es wichtig zu betonen, dass es sich bei der Etymtheorie zwar um eine resolut vorgetragene ›Poetik‹ von *Zettel's Traum* handelt, dass diese vom Autor vorgegebene Interpretation des Werks allerdings selbst keinen umfassenden Explikationsanspruch darstellen kann.

In der stärksten Variante lässt sich in der Etymtheorie ein prinzipiell ›aufklärerisches‹ Projekt[243] erkennen: Sprache soll einer kritischen Reflexion unterzogen werden, indem sie auf ihre verborgenen Mechanismen hin untersucht wird. Von diesen wird angenommen, sie seien im Sprachgebrauch permanent wirksam, ohne jemals aktiv ins Bewusstsein zu gelangen; sie bleiben latent. Diesen Impuls teilt die Etymtheorie mit anderen sprach- und ideologiekritischen Projekten der Nachkriegszeit, die sich mit der Frage auseinandersetzen, wie die deutsche Sprache nach ihrem Missbrauch durch den Nationalsozialismus wieder für die Literatur fruchtbar gemacht werden kann. Allerdings werden weder die Etymanalyse noch die Etymtechnik in *Zettel's Traum* dafür eingesetzt, die gewaltvollen ideologischen Tendenzen von Sprache kritisch offenzulegen. Vielmehr fokussieren sie sich nahezu ausschließlich auf die sexuellen Dimensionen der Sprache, indem sie das latent vorhandene sexuelle Anspielungspotenzial eines jeden Worts an die Oberfläche holen. Darin liegt zwar das Potenzial für eine radikale sexuelle Befreiung der Sprache »nach WW II«, wie Klaus Theweleit sie im Umgang mit der Sexualität von Seelandschaft mit Pocahontas entdeckte.[244] Doch diese Haltung kippt ins Antiaufklärerische. Denn die Fundstücke werden vor dem Hintergrund der regulären sexuellen Normen als obszön abgewertet und in einem enzyklopädisch angelegten Lachkabinett der sexuellen Perversionen dem öffentlichen Spott preisgegeben, ohne dass dies mit einer weitergehenden Erkenntnis verbunden wäre.[245]

Das Projekt, das ursprünglich das »Studium der schöpferischen Mechanismen der Dichter« (BA III/4, 373) am Beispiel Edgar Allan Poes bezweckte und nach dem psychologischen Material fragte, das die literarische Produktion anregt, wandelte

---

243 ›Aufklärerisch‹ ist hier nur beschränkt im politisch-philosophischen Sinne gemeint, sondern allein mit Blick auf die sprachkritische Einstellung der Etymtheorie, Aspekte in der Sprache, die verborgen wirksam sind, ins Bewusstsein zu rufen und eine reflektierte Auseinandersetzung damit zu ermöglichen.

244 Theweleit 1999 (Zitat aus dem Untertitel).

245 Die überzeugendste ideologiekritische Auseinandersetzung mit Zettel's Traum stammt von Wiener 1979. Wieners Argumentation ist dabei genauso scharf, aber deutlich konziser als das Pamphlet von Kuhn 1982, der Schmidt als Konservativen, ja als Reaktionär, entlarvt und sich enttäuscht am eigenen Vorurteil abarbeitet, Schmidt sei aufgrund des Antimilitarismus und Atheismus in dessen frühen Texten je ein Linker gewesen; einen konzisen Überblick über die Forschungsdebatte zur politischen Haltung Schmidts gibt Sieg 2017, 305–307.

sich immer mehr zu einer sexualisierte Psychopathografie des Schreibens, die nicht nur mit einem aggressiven Bloßstellen von E. A. Poe, sondern auch mit einer massiven Abwertung der literarischen Texte einhergeht.

In welchem Verhältnis steht die Etymtheorie zur wilden Übersetzung? Um diese Frage differenziert zu beantworten, bietet es sich an, zwischen der formalen Ebene der Verfahren und Methoden und ihrer Funktion zu unterscheiden. Während es bei den Verfahren eine Schnittmenge gibt, unterscheiden sich Etymtheorie und wildes Übersetzen insbesondere in ihrer Zweckbestimmung.

Zunächst zur formalen Ebene der Verfahren. Unter den diversen Methoden, die im Rahmen der Etymtheorie zur sprachlichen Manipulation von Signifikanten eingesetzt werden, stellen die verschiedenen Verfahren des wilden Übersetzens eine wesentliche Teilmenge dar. Wenngleich es daneben, wie gezeigt, noch weitere Verfahren gibt, mit denen Etyms produziert werden, spielen homophone Übersetzungen ebenso wie semantisch falsche Übersetzungen besonders bei der Etymanalyse auf der rein formalen Verfahrensebene eine entscheidende Rolle. Auf der rein formalen Verfahrensebene besteht zwischen dem wilden Übersetzen und den einzelnen Verfahren der Etymtheorie ein enger Konnex. Diese formalen Parallelen zwischen dem wilden Übersetzen und diesen Etymverfahren machen es möglich, gewisse Passagen auf mehreren unterschiedlichen Ebenen zugleich zu lesen.

Dies gilt insbesondere für die Auseinandersetzungen zwischen Wilma Jakobi und Daniel Pagenstecher über die Bedeutung von einzelnen Wörtern und Textpartien bei Edgar Allan Poe. Eine solche Verständigung setzt voraus, dass diese Elemente aus ihrer jeweiligen Sprache ins Deutsche übersetzt werden müssen. Diese beiden Figuren vertreten bezüglich der Etymtheorie diametral entgegengesetzte Positionen, was sich nicht nur in ihren jeweiligen Rollen im Text, sondern auch in ihrer Haltung zur Validität einzelner Verfahren äußert. Liest man die Figuren durch die Perspektive des Vier-Instanzen-Modells, so verkörpert Wilma als Hüterin der moralischen Normen das Über-Ich, Daniel Pagenstecher mit seinem humoristischen Sprachwitz die sog. ›4. Instanz‹, die versucht, den Sprachwitz des Unbewussten in künstlerischem Sinne zu nutzen und darzustellen.[246] Zugleich verkörpern die

246 Liest man diese Szene durch die Perspektive des Schmidt'schen Vier-Instanzen-Modells, so liegt eine Interaktion zwischen dem Über-Ich (Wilma) und der 4. Instanz (Daniel Pagenstecher) vor. Der klassischen Zuordnung der Figuren im Vier-Instanzen-Modell zufolge repräsentiert Wilma das ›Über-Ich‹, Paul das ›Ich‹, Franziska das ›Es‹ und Daniel Pagenstecher die 4. Instanz; vgl. K.-E. Bröer 1982 und Steinwender 1990. Dem humoristischen Sprachwitz der 4. Instanz, die den Wortschatz des Unbewussten in künstlerischem Sinn benutzt, stellt sich das Über-Ich entgegen, das als internalisierter Hüter des moralischen Gesetzes auftritt, welches die Regeln des zivilisierten mensch-

beiden Figuren aber auch weitgehend konträre Haltungen zur Frage, wie richtig zu übersetzen sei. Während Wilma Jakobi ein überaus vorsichtiges Vorgehen propagiert, das an Wörtlichkeit und philologisch exakter Belegbarkeit im Wörterbuch orientiert ist, verkörpert Daniel Pagenstecher in seinem Tun wie in seinen Argumenten eine wilde Übersetzungstätigkeit, die durch Regeln kaum zurückzubinden ist. Diese beiden Haltungen illustriert das folgende Beispiel:

In einer Unterhaltung über Poes Interesse an der Kryptografie und an Geheimschriften führt Daniel Pagenstecher das Argument an, dass es sich bei Poes »›Gemälden‹; Ornamentn, Hieroglyphen, Buchstabm & Zahlen« stets »um ›Wandzeichen in Pissoirs‹« handle (ZT 764 l). Dies belegt er, indem er die Bedeutung des griechischen Worts ›Hieroglyphe‹ ins Deutsche übersetzt. Aus dieser paretymologischen Ableitung entwickelt sich ein Dialog mit Wilma:

> wo überall ›Hieroglyphen‹ herumzuwimmeln beginnen : ›heilije Schlitze‹ …?«/ (Denn): » – : ›MeißelZeichen‹ –« schrie W ungebärdich!) / (Nu schön): »dann nimm aber hinzu, daß im geschätzten Mittelhochdeutschen, ›meizel=Penis‹ ist …: ?« (ZT 764 l)

Es liegt hier eine ganze Kette von konkurrierenden Übersetzungen vor, die allesamt das griechische Wort ›Hieroglyphen‹ in deutscher Sprache wiederzugeben versuchen. Daniel bringt die obszönen ›heiligen Schlitze‹ ein, um seine Pissoir-These zu stützen. Halbrechts wird dazu zusätzlich glossiert: »glyphos=Ritz, Spalt« (ZT 764 l). In dieser Marginalie wird in gelehrter Manier das volle Spektrum der Bedeutungen ausgebreitet. Allerdings zeigt sich darin die Halbbildung des Protagonisten mit Blick auf die klassischen Sprachen. Die Form »glyphos« o. ä. gibt es im Altgriechischen nicht, korrekt wäre stattdessen *glyphḗ* (γλυφή). Auch die Übersetzungen einzelner Wörter weisen einige Freiheiten auf, die darauf abzielen, die erotischen Zweitbedeutungen von Ritz, Spalt und Schlitz hervorzukehren: Die beiden Griechischwörterbücher in Schmidts Bibliothek geben das Wort als »Schnitzen, Eingraben«[247]respektive als »Eingraben, Eingegrabenes, Gravüre«[248] wieder.[249]

---

lichen Zusammenlebens enthält. Der humoristische Versuch, einen Gegenstand aus der Sphäre des Heiligen in den Bereich des Profanen zu verschieben, muss da notwendigerweise auf heftigen Widerstand stoßen.

247 J. A. E. Schmidt 1829, 1,151.

248 Gemoll 1908, 174.

249 Die Ausführungen zu dieser Stelle haben ihren Ursprung in meinem Vortrag »Übersetzungsfehler. Ein poetisches Verfahren bei Arno Schmidt« vom 6.10.2018, vgl. Trösch 2022b, 159.

Durch Pagenstechers Deutungs- und Übersetzungsvorschläge richtiggehend erzürnt, stellt Wilma Jakobi ihnen mit dem – heiligen – ›Meißelzeichen‹ eine klassische Übersetzung des griechischen Worts entgegen.[250]

Statt auf seinem eigenen Übersetzungsvorschlag zu verharren, nimmt Daniel Pagenstecher diese Variante auf, die nicht die geringste anstößige Assoziation in sich zu tragen scheint. Allerdings verwandelt er das Wort, ohne dass es dafür einen rationalen Grund gäbe, in die mittelhochdeutsche homophone Entsprechung *meizel.* Diese homophone Übersetzung verknüpft er sogleich mit einer weiteren semantisch-glossierenden Übersetzung des Worts. Damit gelingt es Daniel Pagenstecher, in diesem Wort eine semantische Entsprechung von Neuhochdeutsch ›Penis‹ freizulegen. Wenngleich *meizel* eine naheliegende Metapher für das *membrum virile* darstellt, lassen sich dafür in den – zugegebenermaßen eher spröden – mittelhochdeutschen Wörterbüchern aus Schmidts Bibliothek[251] keine Nachweise finden. Diese zweite Übersetzungskette soll beweisen, dass es unmöglich ist, der ›sexuellen Superfötierung‹ der Sprache[252] zu entrinnen: Welche der verschiedenen Übersetzungen gewählt wird, scheint aus dieser Perspektive gleichgültig: Wichtig ist nur, dass diese die vermeintliche Wahrheit in sich trägt, dass jedem Wort Anspielungen sexuellen Charakters inhärent sind. Dahinter verbirgt sich die sprachspekulative Unterstellung, dass ein Wort über alle Sprachgrenzen hinweg eine weitgehend identische Zweitbedeutung zu tragen vermag.[253] Zugleich zeigt sich erneut, zu welchem semantischen Reduktionismus, zu welcher permanenten Eindeutigkeit die Etymtheorie permanent führt.

250 ›Meißelzeichen‹ ist eine vergleichsweise verbreitete Übertragung von gr. *glyphe*. Julius Koch etwa spricht in seiner Weltgeschichte von der Schrift, die später »von den Griechen ›heilige Meißelzeichen‹ (Hieroglyphen) genannt wurde« (Koch 1928, 1,47).

251 Diese Bedeutung findet sich in keinem der großen Mittelhochdeutschen Wörterbücher, also weder im Lexer 1872 noch in Benecke u. a. 1854.

252 Vgl. *Caliban über Setebos* (BA I/3, 534), siehe S. 389 (Anm. 237).

253 Diese Überzeugung tritt in weiteren Konstellationen hervor. Besonders prominent verhandelt wird die Frage der Sprachgebundenheit von Etymanalysen am Beispiel von Edgar Allan Poes Nachnamen. Nachdem Daniel Pagenstecher den Namen auf deutsch ›Po‹ zurückführt, weist ihm Wilma Jakobi auf sarkastische Weise einen Trugschluss nach: »Jétz hab Ich=Dich Dän [...] Dein Trugschluß beruht dárauf, daß Dir=im=Deutschen ebm ›Po=Po‹ einphällt. Ärgo ist nur Deine=eigene fursoichte Fantasie schullt! – Beziehungsweise Deine föllkische Herkumft.« (ZT 126 l) Das Argument, der ›Schlüssel‹ zur Assoziation sei allein in den kontingenten Sprachkenntnissen von Daniel Pagestecher als dem Rezipienten zu suchen, wird wiederum indirekt widerlegt, indem Paul Jakobi darauf verweist, bei ›Quinn‹ finde sich die spöttische Formulierung »Sur un POE de Chambre«. Das Argument wird also nicht direkt widerlegt, sondern es wird stattdessen auch hier eine analoge Analyse des Namens auf Französisch durchgeführt. Auch dieses Argument ist nur dann gültig, wenn man eine sprachübergreifende Bedeutsamkeit der Signifikanten unterstellt.

Die beiden Figuren können als Stellvertreter für zwei unterschiedliche Prinzipien des Übersetzens verstanden werden: Daniel Pagenstecher steht für den dynamischen Prozess des Übersetzens, der mit wilder Kraft neue aufregende Verbindungen zwischen diversen Sprachen zu schlagen sucht, selbst wenn die Äquivalenzbeziehung dazwischen nur vage ist. Er verkörpert einen anarchistischen Übersetzungstrieb, der sich seiner selbst bewusst ist und dabei wild übersetzt, letztlich jedoch in seinem ganzen Handeln funktional auf die permanente Bestätigung der Etymtheorie bezogen ist.

Wilma Jakobi hingegen steht für das klassische Ideal der regulären Übersetzung, das sich eng an die normativen Vorgaben beim Übersetzen hält. Dabei verharrt die Figur in einer strikten Wörtlichkeit und verlangt eine objektive Belegbarkeit des Übersetzungshandelns. Als übersetzerisches Über-Ich prangert sie Verstöße gegen dieses übersetzerische Ethos an und operiert dabei mit moralischen Kategorien. In diesem Sinne stimmt Wilmas Haltung zur Frage des richtigen Übersetzens mit jener Arno Schmidts überein, die dieser in seinen frühen Übersetzungsrezensionen vertreten hat: Unbegründete und eigenmächtige Abweichungen beim Übersetzen von Klassikern stellen einen Frevel dar.

Insgesamt zeigt sich, dass es zumindest auf der formalen Ebene eine Schnittmenge zwischen der Etymtechnik und den Verfahren des wilden Übersetzens gibt. Umso bedeutender sind allerdings die Differenzen, wenn man die funktionale Zweckbestimmung der beiden Konzepte betrachtet.

Dem wilden Übersetzen fehlt eine intrinsische Zweckbestimmung. Sie zeichnet sich in ihrer Definition gerade durch die Aufhebung eines kommunikativen Ziels aus. Das wilde Übersetzen unterscheidet sich vom regulären Übersetzen dadurch, dass es nicht darauf abzielt, einen Text für ein Publikum in einer anderen Sprache in adäquater Weise zugänglich und lesbar zu machen. Diese fehlende Zweckbindung des wilden Übersetzens führt – in Kombination mit seinen Verfahren, die arbiträre Zufälle in der Zeichenstruktur unterschiedlicher Sprachen ausnutzen – zu einer ungeregelten Transformation und Multiplikation der Bedeutungspotenziale eines Texts. Dies führt zu offenen und vieldeutigen Texten, die sprachtransformativ aus anderen Texten entstanden sind.

Wenn bei der Produktion von Etyms ein Verfahren des wilden Übersetzens verwendet wird, so wird diese funktionale Leerstelle gefüllt: Die Verfahren werden so eingesetzt, dass sie dem ideologischen Programm der psychoanalytischen Etymtheorie entsprechen. Die transformativen Operationen dienen dazu, die Spuren der innerpsychologischen Triebstruktur individueller Subjekte in der Sprache sichtbar zu machen. Dies geschieht, indem aus dem breiten Spektrum an möglichen neuen Bedeutungen, die die Verfahren des wilden Übersetzens wie auch der anderen Etymverfahren aus einem Wort abzuleiten vermögen, eine gezielte Selektion vor-

genommen wird. Es werden nur jene Etyms präsentiert, die einem Wort eine sexualisierte Nebenbedeutung zuzuordnen vermögen, während alle anderen Transformationen, die zu einer anderen Bedeutung führen, unbeachtet bleiben. Dies führt zu einer Einschränkung der Vieldeutigkeit und Offenheit des Texts,[254] insofern die unterschiedlichen Bedeutungspotenziale ausschließlich zur Bestätigung einer bereits vorgegebenen Lesart genutzt werden.

Weiterhin ist entscheidend, dass die Etymtheorie und die Theorie des wilden Übersetzens unterschiedliche Explikationsziele haben. Die Etymtheorie will demonstrieren, wie sich die Entstehung von literarischen Texten aus einer bestimmten psychologischen Triebkonstellation heraus erklärt. Es handelt sich um eine textimmanente Poetik und zugleich eine Autorpoetik, die innerhalb der Diegese von *Zettel's Traum* auf diskursiver Ebene verhandelt wird, deren Spuren sich auch in einer bestimmten Schreibweise im Text zeigen. Als Poetik, die in *Zettel's Traum* selbst expliziert wird, stellt sie allerdings nicht die ultimative Explikation dieses Texts dar, sondern ist selbst ein genuiner Bestandteil davon. Die Theorie des wilden Übersetzens hingegen hat das Ziel, die Entstehung eines Texts ganz formal aus der übersetzerischen Auseinandersetzung mit einem anderen Text zu erklären und setzt damit auf einer fundamentalen Ebene an. In dieser Perspektive stellt die Etymtheorie in *Zettel's Traum* eine metatranslatologische Thematisierung der Bedingungen der eigenen Entstehung dar, ohne aber die Zusammenhänge in jeder Hinsicht zwingend zu erfassen. In dieser Hinsicht wäre die Etymtheorie, so wie sie explizit ausformuliert wird, nur ein kleiner Bruchteil einer viel umfassenderen produktionsästhetischen Konstellation.

Tatsächlich möchte ich im nächsten Kapitel zeigen, wie prägend der transformative Umgang mit dem Textmaterial aus Edgar Allan Poes Texten für die Formation von *Zettel's Traum* ist. Es soll darum gehen, die These philologisch zu erhärten, dass *Zettel's Traum* aus den einzelnen Bruchstücken des Werks von Edgar Allan Poe durch die permanente wilde Übersetzungsarbeit entstanden ist. Das nächste Kapitel widmet sich dem zerstückelten Poe und seiner Funktion im mehrspaltigen Layout von *Zettel's Traum*.

---

254 Die Verfahren zur Produktion von ›Etyms‹ sind funktional ›gebunden‹. Soweit sie zur Produktion von ›Etyms‹ eingesetzt werden, werden dabei auch jene Etymverfahren, die mit jenen des wilden Übersetzens identisch sind, dahin gehend eingeschränkt, dass sie nicht mehr dieselben vollständig neuen, Verknüpfungen und Bezüge zu produzieren vermögen wie das wilde Übersetzen. Während das wilde Übersetzen in seiner Bedeutungsproduktion weitgehend offen ist, werden die Verfahren bei der Produktion von ›Etyms‹ so manipuliert, dass dabei primär sexuelle Bedeutungspotenziale realisiert werden, da vor dem ›ideologischen‹ Hintergrund der Etymtheorie bestimmte Transformationen aufgrund ihres Resultats präferiert werden.

4.4 Der zerstückelte Poe und seine Rekombination

Das erzählerische Werk von Edgar Allan Poe findet sich in einer Unzahl von einzelnen Zitaten über den ganzen Text von *Zettel's Traum* verteilt. Von den über 1500 großformatigen Seiten des Buches gibt es nur wenige, die kein Poe-Zitat enthalten. Die meisten dieser Exzerpte sind äußerst kurz. Oft handelt es sich nur um wenige Wörter und knappe Phrasen. Vollständig wiedergegebene Sätze hingegen finden sich nur selten. Dabei werden die zitierten Sequenzen vom größeren Kontext der Ausgangstexte befreit und in vielfältiger Weise in diverse kleine Einheiten zerteilt, die in ihrer Anordnung frei permutiert werden.

Vor dem Hintergrund, dass Arno Schmidt zeitgleich große Teile dieses Gesamtwerks ins Deutsche übersetzt hat, mag es erstaunen, dass er von diesen Vorarbeiten für *Zettel's Traum* keinen direkten Gebrauch gemacht hat. Als Materialgrundlage dient nicht die deutschsprachige Übersetzung, sondern der englischsprachige Wortlaut des Ausgangstexts. Auf der Basis dieser Materialien findet ein zweiter, paralleler Übersetzungsprozess statt. Dabei werden die englischsprachigen Zitate nicht durchwegs buchstabengetreu wiedergegeben: Immer wieder werden Formulierungen durch vermeintliche Fehler entstellt. Dadurch werden deren Bedeutungen teils gezielt verändert,[255] wobei Tippfehler von Paronomasien nicht zu unterscheiden sind.[256] Die Entscheidung für die englischsprachigen Zitate trägt wesentlich zur

255 Wie Claude Riehl, Übersetzer verschiedener Passagen von *Zettel's Traum* ins Französische, festhält, zeigt sich in diesen kleinen Eingriffen in die Schreibweise der englischsprachigen Wörter bereits der »Filter eines deutschsprachigen Ohrs«, wobei zumeist auf den »gemeinsamen Sprachhumus des Englischen und des Deutschen« zurückgegriffen werde (Riehl 2001, 108). Die Funktionsweise dieser Verschreibungen zeigt sich im folgenden Beispiel: Da wird der Kampf mit zwei Bären in Poes Abenteuerroman *Julius Rodman* zu einer verklausulierten Sex-Szene umgedeutet, indem die Formulierung »and had borne him to the earth, where he stood over him« [und hatte ihn zur Erde geworfen, wo er über ihm stand] als »and bore him to the arse, where he stood over him« (ZT 255 l) zitiert wird. Kurz fällt ein erlösender Schuss. Die paronomastische Verschreibung von *earth* als *arse* basiert auf dem Zusammenfallen von ›th‹ [θ] und stimmlosem ›s‹ [s], wie sie bei der Aussprache des Worts mit deutschem Akzent auftritt. Der Ausfall des ›n‹ in *borne* führt zu einem englischen Nonsense-Satz; ungefähr: ›er langweilte ihn zu dem Hintern‹. Der so zitierte Satz zielt darauf ab, durch die Linse des deutschen Worts ›bohren‹ gelesen zu werden. Die implizierte Bedeutung des Satzes, die nur mit einer wilden Übersetzung durch die deutschsprachigen Rezipierenden hervorgebracht werden kann, lautet demnach: ›und bohrte ihm in den Hintern, wo/während er über ihm stand‹. In diesem Sinne verbirgt sich bereits in diesen Transformationen des englischen Texts eine mehrsprachige Konstellation.

256 Schreib- und Tipp-Fehler sind ein wesentlicher Teil von *Zettel's Traum*, das als faksimiliertes Typoskript kein Verlagslektorat und -korrektorat im engeren Sinne erhalten hat. Dies zeigt sich mit Blick auf die einzigartige Materialität des Typoskripts mit seinen Streichungen, Korrekturen etc. Dieser Kontext, in dem Schreibfehler zwangsläufig im Text stehen bleiben, bildet eine besonders

prononcierten Mehrsprachigkeit des Texts bei. *Zettel's Traum* ist, mit Blick auf diese Zitate und Exzerpte, fast genauso sehr ein englischsprachiger wie ein deutschsprachiger Text.

Das exzessive Zitieren aus den Werken von Edgar Allan Poe und die Unzahl von kleinen Textbruchstücken in *Zettel's Traum* ist auffällig. Bereits Voigt zeigt sich irritiert ob der schieren Menge an Zitaten. Er stellt mit Recht fest, dass die Zahl der Poe-Zitate für das erklärte argumentative Ziel dysfunktional ist.

> Seitenlang wird Poe in der linken Kolumne zitiert, ohne daß nach der sehr zügigen Entwicklung der Grundlagen der ›Etym-Theorie‹ dafür noch ein ersichtlicher Grund besteht. Dennoch prägt die ausführliche Untersuchung und Zitierung Poes den *gesamten* Text.[257]

Wenn es in *Zettel's Traum* tatsächlich nur darum geht, anhand dieser Textbruchstücke aus dem Werk Edgar Allan Poes die zentralen Thesen und Theoreme der Etymtheorie zu illustrieren und auf dieser Grundlage ein Psychogramm Poes zu entwickeln, so wird dies bereits auf den ersten 100–200 Seiten geleistet. Alles, was folgt, ist vor diesem Hintergrund eine inhaltlich überflüssige Repetition des gleichen Gedankens: Der Text verliert sich im Klein-Klein der Etymanalyse von immer neuen Texten desselben Autors. *Zettel's Traum* hätte in seinem Theorienarrativ nach einem fulminanten Auftakt nicht mehr viel Neues zu bieten.

Es stellt sich daher die Frage, ob die Vielzahl der Zitate aus Texten von Edgar Allan Poe tatsächlich nur der Veranschaulichung der Etymtheorie dient, wie dies die Etympoetik des Texts suggeriert. Erfüllt die große Zahl von Zitaten und Exzerpten nicht doch eine Funktion in *Zettel's Traum*, die über die Rolle einer Beispielsammlung zur Exemplifizierung der Etymtheorie hinausgeht? Doch worin könnte diese bestehen?

Es ist unbestritten, dass zwischen *Zettel's Traum* und dem Gesamtwerk von Edgar Allan Poe ein enges intertextuelles Band besteht. Das intime Verhältnis, das durch die Thematisierung der Etymtheorie und die damit einhergehende Abwertung des Originals zugleich thematisiert und verborgen wird, reicht weitaus tiefer. Es spielt eine entscheidende Rolle bei der Entstehung von *Zettel's Traum*.

---

geeignete Bühne für ein komplexes Verwirrspiel mit den Lesenden, wenn gezielt weitere Verschreiber eingefügt werden. Solche Abweichungen sind aber nicht von Druck- oder Tippfehlern zu differenzieren, sodass ›Fehler‹ und ›Figur‹ formal ununterscheidbar werden (Schüttpelz 1996, 52). Ein möglicher Umgang damit ist eine ›paranoide‹ Hermeneutik, die jeden einzelnen Schreibfehler und Vertipper behandelt, als sei er gewollt. Zur typografischen Medialität der Verschreiber bei der Schreibarbeit, vgl. U. Joost 2006, 62.

257 Voigt 1999, 48.

Die These dieses Kapitels lautet: *Zettel's Traum* vollzieht performativ einen grotesken intertextuellen Akt der Einverleibung, in dessen Verlauf es Edgar Allan Poes Gesamtwerk in sich aufnimmt. Den direkten Zitaten und ihrer Übersetzung kommt dabei eine entscheidende Funktion bei der Textkonstitution des ganzen Werkes zu. Poes Werk wird dazu in kleine Abschnitte zerteilt und, zusammen mit anderen Formulierungen und Materialien, auf den titelgebenden Zetteln verzeichnet. Diese werden mithilfe der Zettelkästen in ihrer Reihenfolge neu kombiniert und über den gesamten Text von *Zettel's Traum* verteilt. Die so arrangierten Materialien, die sich im typografischen Arrangement der einzelnen Typoskript-Seite von *Zettel's Traum* auf der linken Seite finden, dienen als Ausgangspunkt für diverse weitere Transformationen und wilde Übersetzungen innerhalb von *Zettel's Traum*, wodurch die weiteren Spalten des Texts gefüllt werden. Insofern die Zitate in englischer Sprache in den Text integriert wurden, wird dabei der kreative Transformations- und Übersetzungsprozess auf den Typoskriptseiten von *Zettel's Traum* eindringlich inszeniert. Zugleich wären aber auch die Etymtheorie und die diversen Diskurse über Poe an der narrativen Oberfläche von *Zettel's Traum* ein Reflex der darunterliegenden Übersetzungskonstellation, die in selbstreferenzieller Weise im Text thematisiert wird.

Zettel's Traum stellt, produktionsästhetisch gesprochen, das Produkt einer komplexen sprachlichen Transformation von kombinatorisch neu konfigurierten Zitaten und Exzerpten aus Edgar Allan Poes Gesamtwerk dar, das demnach weiterhin einen integralen Bestandteil des Texts darstellt. Bei den Poe-Zitaten handelt es sich nicht nur um eine sekundäre Beigabe, die den Haupttext kommentiert oder den Diskurs anleitet. Vielmehr ist dies das generative Material, das am Ausgangspunkt der einzelnen Passagen steht und diese aus sich selbst hervorbringt. Der außergewöhnliche Umfang von *Zettel's Traum* steht dabei in direkter Korrelation zur Größe des Werkes, das darin verarbeitet wird.

Die leitende These der nächsten Seiten setzt sich aus zwei Teilaspekten zusammen. Erstens: Das Textmaterial aus Edgar Allan Poes Werk ist tatsächlich über den ganzen Text von *Zettel's Traum* verstreut; und zweitens: Dieses zitierte Material wird innerhalb von *Zettel's Traum* diversen produktiven Transformationen unterworfen. Die erste Hälfte der vorgestellten These lässt sich mit Blick auf die philologischen Grundlagen konzise abhandeln.[258] Einen groben Anhaltspunkt gibt Dieter Stündels *Register zu Zettels Traum*, der in großer Fleißarbeit alle expliziten Ver-

---

258 Genau dies wurde für Schmidts Verwertung von Zitaten anderer Autor:innen, besonders James Joyce, bereits in extenso durchgeführt, vgl. Rathjen 1988; Rathjen 1995. Füllte Rathjen mit den Joyce-Zitaten ›vor‹ und ›ab *Zettel's Traum*‹, zusammen mit seinen Kommentaren dazu, bereits zwei stattliche Bücher, so dürfte dasselbe Projekt allein mit den Poe-Zitaten aus *Zettel's Traum* diese Marke noch einmal sprengen.

weise und Anspielungen auf Edgar Poe oder eines seiner Werke verzeichnet hat. In seinem Verzeichnis sind damit auch Poe-Zitate verzeichnet, sofern sie explizit als solche ausgezeichnet wurden.[259] Neben allgemeinen und thematischen Erwähnungen von Edgar Allan Poe als Autor verzeichnet das Register insgesamt 3200 Einträge,[260] die sich auf ein bestimmtes literarisches oder journalistisches Werk von Edgar Allan Poe beziehen. Mit Blick auf die 1334 Seiten des Typoskripts bedeutet dies, dass sich auf jeder einzelnen Typoskriptseite zwischen zwei und drei Verweise auf ein konkretes Werk von Edgar Allan Poe befinden, wobei nicht ausgewiesene und versteckte Poe-Zitate darunter noch nicht mitgezählt sind. Eine manuelle Auswertung von zehn zufällig ausgewählten Typoskriptseiten auf ausgewiesene und versteckte Poe-Zitate hat sogar über dreieinhalb Poe-Zitate pro Seite gezählt, sodass davon auszugehen ist, dass die von Stündel ermittelte Größenordnung nicht nur für Poe-Verweise, sondern auch für direkte Zitate plausibel ist.[261] Wichtiger als die genaue Zahl von Poe-Zitaten ist denn auch die Feststellung, dass Edgar Allan Poes Werk über die Gesamtheit von *Zettel's Traum* hinweg in außergewöhnlich hoher Frequenz zitiert wird.

Wie eng das schnelle Anwachsen der acht Zettelkästen[262] von *Zettel's Traum*[263] mit der Auseinandersetzung mit den englischsprachigen Texten Poes verknüpft

---

259 Stündel 1974, IV/1 verweist darauf, er habe alle Poe-Zitate in mit dem Text »aus der Ingram- und Virginia-Edition« abgeglichen, sofern »diese mit Seitenzahlen versehen sind«.

260 Stündel 1974, 346–362, mit Registereinträgen zu Edgar Allan Poe; die Seiten 349–362 verweisen auf einzelne Werke. Die Auszählung der Einträge wurde manuell vorgenommen; einzelne Stellen, die über mehr als eine Seite gehen, wurden als ein Eintrag gezählt.

261 Mit einem Zufallszahlengenerator wurden am Computer die folgenden zehn Zahlen zwischen 1 und 1334 generiert, hier in aufsteigender Reihenfolge: 91, 124, 255, 346, 396, 429, 1092, 1124, 1214, 1234. Die entsprechenden Seiten der Faksimile-Ausgabe wurden danach manuell auf Poe-Zitate ausgewertet, wobei sich die folgenden Werte ergaben [Seitenzahl: Anz. Zitate, Anz. Wörter]: 91: 2, 11; 124: 0, 0; 255: 11, 133; 346: 4, 29; 396: 2, 4; 429: 1, 1; 1092: 3, 14; 1124: 3, 36; 1214: 4, 35; 1234: 6, 79. Darin fanden sich pro Seite durchschnittlich 3.6 einzelne Zitate aus dem Werk Edgar Allan Poes, die zusammen genommen pro Seite durchschnittlich circa 30 Wörter umfassten.

262 Die Zettelkästen von *Zettel's Traum* haben, trotz ihrer medialen Berühmtheit, von der Forschung nur wenig Aufmerksamkeit erhalten; die relevantesten Studien dazu sind Begleittexte zu Fotobänden und Ausstellungskatalogen, die daher bedingt literaturwissenschaftlichen Konventionen folgen; vgl. Reemtsma 1993, 77; Fischer und Rauschenbach 2013; Hontschik 2018, 106–107 (letzterer ohne substanzielle Erkenntnisse zum Thema). Zu *Zettel's Traum* sind alle acht Kästen erhalten und im Besitz der Arno-Schmidt-Stiftung in Bargfeld. Die genaue Zahl der Zettel darin ist jedoch unklar; Fischer und Rauschenbach 2013, 128 zitieren die »wohl sehr hoch gegriffenen Angaben« von Arno Schmidt selbst, der zufolge es zu *Zettel's Traum* ungefähr 120 000 Zettel gebe.

263 Mit seinem Titel inszeniert sich *Zettel's Traum* als Produkt der Eigengesetzlichkeit dieser kombinatorischen Textproduktionsmaschine, die medientheoretisch bei der Entstehung des Textes eine solch wichtige Rolle einnimmt: als Traum des Zettelkastens.

ist, zeigte sich bereits in den Briefwechseln, in denen Schmidt von seiner Arbeit berichtet.[264] Viele von diesen Zetteln enthalten direkte Zitate aus Poes Werk.[265]

Schmidts Umgang mit seinen Zettelkästen wurde von Jan Philipp Reemtsma rekonstruiert.[266] Dieser unterscheidet bei der Ordnung der Zettel drei distinkte Stufen. Zunächst wurden die Zettel des Sammlungsprozesses in »Zettel-Kleingruppen« eingeteilt, die thematisch geordnet sind und im Zettelkasten mit Pappschildchen markiert wurden. Anschließend wurden, noch vor der Niederschrift des Buches, die Zettel umsortiert und einzelnen Szenen und Sequenzen des Buches zugeordnet, sodass die Zettel in ihrer Reihenfolge grob ihrer Abfolge im Buch entsprechen. Schließlich wurden die einzelnen Zettel beim Schreiben der Einzelsequenzen auf dem Schreibtisch ausgebreitet und nach Gebrauch entsprechend der Reihenfolge im Buch hintereinander in den Zettelkasten einsortiert.[267] Reemtsmas Rekonstruktion zeigt, dass die Zettelkästen zur kombinatorischen Überführung des gesammelten Materials aus seiner Sammlungsreihenfolge in die Reihenfolge der Formulierungen im finalen Text dienten.[268] Kammer spricht im Zusammenhang mit Schmidts Gebrauch seiner Zettelkästen von »Schmidts Poetologie der Einsammlung und Verarbeitung«.[269] Dabei wird in *Zettel's Traum* die Idee des Übersetzens als einer Kombinatorik kleinster Sprach-Partikel, die aus dem Zusammenprall unterschiedlicher Sprachen und Texte hervorgeht, ausdrücklich formuliert.[270]

---

264 Für Belege aus den verschiedenen Briefwechseln, siehe S. 362 (Anm. 142).

265 Unter den ersten 3200 Zetteln, die von der Arno-Schmidt-Stiftung im Internet veröffentlicht wurden, habe ich eine ähnliche Stichprobe entnommen (Zettelarchiv 2002–2012). Untersucht wurden 32 zufällige Zettel, deren Nummer wiederum per Zufallszahlengenerator bestimmt wurden. 10 Prozent (kursiv markiert) der Zettel enthalten Zitate aus Texten von Edgar Allan Poe: 59, 205, 222, 285, 374, 410, 649, *699,* 823, 867, 900, *1002,* 1320, 1551, 1565, 1697, 1732, 1757, 1774, 1812, *1914,* 2021, 2045, 2263, 2266, 2325, 2430, 2738, 2809, 2868, 2989, 3028.

266 Wie Fischer und Rauschenbach 2013, 125–128 darlegen, hat Schmidt seinen »Umgang mit seinen Zetteln nicht dokumentiert«, seine Zettel verändern sich jedoch im Verlauf der Zeit von »ausführlichen ›Text-Zetteln‹ mit längeren, ausformulierten Textpassagen zu knappen »Notiz-Zetteln«, die »nur knappe Einzelbeobachtungen, Redewendungen, Stichworte, Satzteile, Zitate« enthalten. Eine Rekonstruktion des Gebrauchs kann also allein auf die überlieferten Artefakte zurückgreifen.

267 Reemtsma 1993, 77.

268 Zugleich betont Reemtsma 1993, 77, dass die dabei gesammelten Materialien in *Zettel's Traum* nur einen Teil des Textes ausmachen und es dementsprechend nicht vermögen, den gesamten Text textgenetisch unmittelbar aus sich selbst heraus zu erklären. In *Seelandschaft* ist dies, wie Fischer und Rauschenbach 2013, 126 zeigten, noch möglich.

269 Kammer 2019, 38.

270 Daniel Pagenstecher spricht: »[»]Oder, Paul : das ist ein weit=höherer Grad von ›Kombinatorik‹ : die bedeutende Übersetzung eines bedeutndn Buches vorzunehmen & zu vollendn. Muß man in solchem Fall doch 2 Riesen=Sprachhorte, (aus lauter Mikro=Teilen bestehend) einander – wie zwei Welteninseln im controlliertn Zusamm'stoß! – durchdringen machen : und Sich=selbst, gelassen,

Dass *Zettel's Traum* von Zitaten und Exzerpten aus Edgar Allan Poes Werk gesättigt ist, steht nicht infrage. Etwas mehr Erläuterung bedarf allerdings der zweite Teil der aufgestellten These: Dass die über den ganzen Text verteilten englischsprachigen Zitate einer komplexen Transformation unterzogen werden, was den Gesamttext in seinem spezifischen Charakter erst hervorbringt. Dieser Gedanke soll im Folgenden ausgeführt werden.

Die Zitate aus dem Werk von Edgar Allan Poe haben in der typografischen Anordnung von *Zettel's Traum* einen wohldefinierten Ort. Die englischsprachigen Zitate und Materialien finden sich am linken Rand der Seite: Teils sind sie in den durchgehenden Haupttext integriert, der zur linken Seite verschoben ist. Teils erscheinen sie jedoch auch in Form von einzelnen kleinen Texteinheiten, die als Marginalien links neben dem Haupttext zu stehen kommen.[271] Um zu verstehen, wie die Poe-Zitate von ihrem Ort am linken Rand auf den Rest des Texts einwirken, lohnt es sich, einen Blick auf die Mehrspaltentechnik von *Zettel's Traum* zu werfen. Diese spielt bei der Präsentation der komplexen Übersetzungskonstellation, insbesondere mit Blick auf die zerstückelten Poe-Zitate, eine entscheidende Rolle. Die typografische Anordnung des Texts in Textsequenzen, die nebeneinanderstehen, ist eng mit der weiteren Verarbeitung des Werks von Edgar Allan Poe verbunden, da dem Übergang von der linken in die anderen beiden Spalten ein Transformations- und Übersetzungsprozess zugrunde liegt. Damit wird der fremde Text in *Zettel's Traum* inkorporiert.

Arno Schmidt operiert, wie die Forschung ausführlich aufgearbeitet hat, bereits seit *Kaff auch Mare Crisium* (1960) mit der Distribution des Texts auf mehrere Druckspalten. Dies hat zunächst den Zweck, unterschiedliche Funktionen von Textabschnitten in einem Text durch die visuelle Anordnung zu signalisieren. Damit

---

zum Schauplatz der schöpferischen Katastrofe hergeben ...« / : »– hèrrliches Bild –« [...] »Du siehsD ein, daß POE an die-sen=beidn erwähntn Stell'n, ein' dichterischen Defekt hatte : denn nie hat Er über-setzt; und Seine sämtlichen Stücke über 20 Seiten, sind nicht ›gebaut‹ sondern ge-flick-schneidert.[«]« (ZT 300 l).

271 Dabei werden die zitierten Textbrocken im zweiten Fall von anderen Stimmen durchbrochen: Es mischen sich im dialogischen Gespräch der Figuren Bemerkungen, Kommentare und Übersetzungsbruchstücke unter die Poe-Fragmente, sodass dabei ein unübersichtliches und mehrsprachiges Potpourri entsteht. Die verschiedenen Stimmen des Textes vermischen sich mit der fremden Stimme der Texte Poes zu einem komplexen Konglomerat. Diese permanenten Unterbrechungen wie auch die Zerlegung des englischen Textes in seine Einzelstücke führen dazu, dass dessen Sinnpotenziale weitgehend in den Hintergrund gedrängt werden, da die Lektüre permanent aufgeschoben wird. Zugleich gibt es in *Zettel's Traum* keine definitiven und endgültigen Übersetzungen: Jedes »bissl=Übersetzung« steht zur Disposition, sodass man es »über=pflügn« und durch eine neue Variante überschreiben kann (ZT 427 l).

wird die Linearität der Prosa, in der ein Satz auf den nächsten folgt, in eine Konstellation überführt, die es erlaubt, unterschiedliche Satz- und Textstücke nebeneinanderzusetzen.[272] In *Zettel's Traum* dient dieses Textarrangement dazu, die Simultaneität verschiedener Vorgänge in der visuellen Darstellung des Texts in einer textuellen »Polyphonie«[273] direkt umzusetzen:[274]

> Im Gegensatz zur sukzessiven Darstellung von objektiver Realität auf der rechten und subjektiven Realität auf der linken Seite in KAFF, zeichnet sich die Repräsentationsform des ›Traums‹ – wie *Zettel's Traum* belegt – durch die Simultaneität der Kolumnenanordnung aus: die Erlebnisbereiche lösen sich nicht mehr nur ab, sondern sie durchdringen sich.[275]

Die sogenannte Mehrspaltentechnik wird dabei zu einem der augenfälligsten formalen Merkmale von Schmidts späteren Texten. Sie ist prägend für die äußere Gestalt von *Zettel's Traum*. Gerne wird *Zettel's Traum* als Dreispaltenbuch beschrieben. Dabei wird jeder der drei Spalten eine jeweils unterschiedliche Funktion zugeschrieben. Repräsentativ für dieses Vorgehen sind etwa die Ausführungen von Petersen:

> Die drei Textblöcke sind so voneinander getrennt, daß links Anspielungen, Zitate, Variationen, Übersetzungen von Textstellen aus dem Werk Poes, rechts im Allgemeinen die freien Assoziationen des Ich-Erzählers in monologisierendem Duktus vermerkt sind und in dem umfangreicheren Mittelteil die Gespräche der Hauptfiguren und deren Handlungen präsentiert werden.[276]

---

272 Zu den von Schmidt konzipierten Prosaformen des »Längeren Gedankenspiels« und des »Traums« und den damit zusammenhängenden unterschiedlichen Realisierungen der Mehrspaltentechnik in *Kaff* und *Zettel's Traum*, vgl. Wirth 2008, 49–50, 55–56. Zum Verhältnis von Spatialisierung und Sukzession in der Darstellung der Narration mit typografischen Mitteln, wiederum im Vergleich von *Kaff* und *Zettel's Traum*, vgl. D. Frank 2001, 121.

273 Schmidt verwendet den Begriff der »Polyphonie«, um die schriftlich-mediale Konzeption von *Zettel's Traum* zu charakterisieren, der sich aufgrund der Simultaneität der einzelnen Spalten nicht vorlesen lasse: »Ich kann also jetzt einmal höchstens aus einzelnen Kolumnen etwas vorlesen. Es gibt aber nur ein schwaches Bild – des ganzen Buches – es – – geht die Polyphonie dabei verloren, die da ist, die der Leser, auf rein optischem Wege über das Buch gebückt, vollziehen kann.« (BA S/2, 62)

274 Weninger 2001, 230 schreibt, es werde hier »eine materiale und visuelle Poetik des Lesens« entworfen, die »an die perzeptive Gleichzeitigkeit gemahnt, die Joseph Frank als konstitutiv für die moderne Lyrik als auch für den modernen Roman bezeichnet hat.« Rathjen 2020c, 7 betont, Schmidt sei vielleicht der erste Autor überhaupt, der sich dem Problem stelle, »Simultaneität im Text abbildbar zu machen«. Allerdings werden in *Kaff* die subjektive und die objektive Realität noch sukzessive nacheinander dargestellt; während dies in *Zettel's Traum* ausgeprägt ist.

275 Wirth 1998, 52.

276 Petersen 1993, 144. Ähnlich fällt auch die Beschreibung von T. S. Hansen 1991, 205 aus: Dieser beschreibt *Zettel's Traum* als »giant multi-column tome in which Poe's works are mounted in the

Diese Beschreibung trifft allerdings nur teilweise zu.[277] So verfügt der Text über weite Strecken über eine einzelne Hauptspalte. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass sie doppelt so breit ist wie die beiden anderen Spalten. Auch enthält sie als einzige einen durchgehenden Prosatext.[278] Diese Hauptspalte befindet sich in der Regel in der Mitte der großen Typoskriptseiten von *Zettel's Traum*. Sie kann sich jedoch gegebenenfalls auch nach links oder nach rechts verschieben. Die beiden Spalten links und rechts am Rand des Haupttexts enthalten zumeist nur kurze Textfetzen, deren Umfang zwischen einzelnen Wörtern und wenigen Sätzen schwankt. Formal handelt es sich dabei um Marginalien, die sich um den Haupttext herum gruppieren.[279]

Den verschiedenen Positionen der Hauptspalte in der Textanordnung von Zettel's Traum werden spezifische Funktionen zugeordnet. Die klassische Funktionalisierung dieser drei Spalten ergibt sich aus verschiedenen Notizen von Arno Schmidt; so finden sich dazu in den Zettelkästen zwei Zettel mit programmatischen Skizzen (Abb. 8).[280] Darin werden mit gewellten Linien die verschiedenen räumlichen Konfigurationen des Haupttexts skizziert. In knappen Überschriften wird bezeichnet,

---

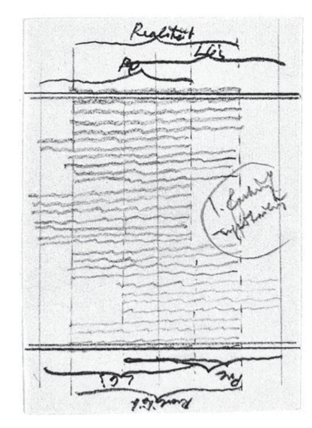
left column, while in the right column congruent references to world literature flank the plot of the novel that unfolds in the central column where Schmidt's characters meander through a ribald world of words«.

277 Prägnant bei Rathjen 2020c, 7: »gemeinhin wird ›Zettel's Traum‹ zudem als Dreispaltenbuch bezeichnet, in dem drei Textstränge parallel nebeneinander laufen – in Wahrheit ist es komplizierter. Es gibt nur einen fortlaufenden Textstrang, dieser nimmt die halbe Seitenbreite ein, schwenkt aber von der Seitenmitte je nach Erzählgegenstand ständig nach links oder rechts aus«.

278 Nur in einzelnen Fällen teilt sich die Hauptspalte in zwei. Die entzweiten Hauptspalten werden mit einer Doppellinie gekennzeichnet und beschreiben parallel ablaufende Vorgänge in der Realität (z. B. ZT 680 m; 755 m). Es handelt sich dabei um die einzige Konstellation, in der zwei nebeneinanderstehende Spalten durchwegs mit Text gefüllt sind.

279 Die terminologisch präziseste Beschreibung des Textarrangements von *Zettel's Traum* stammt vom Typografen Friedrich Forssman 2001, 91–92, der für den erstmaligen Satz des Textes im Rahmen der *Bargfelder Ausgabe* verantwortlich zeichnet. Er beschreibt das Layout von *Zettel's Traum* als »einspaltiger Text mit Marginalien«; bei dem die eine Spalte »freilich, mit einigen Varianten, zwischen drei möglichen Positionen« alterniere.

280 Mindestens zwei Zettel aus dem Zettelkasten von Zettel's Traum enthalten Skizzen, die die typografische Konstellation entwerfen (Arno Schmidt Stiftung 1990, Abb. 6–7): Mit gewellten Linien werden darauf die räumlichen Konfigurationen markiert, in die der Text gebracht werden kann. Hier ist deutlich abzulesen, wie sich der Haupttext nach links oder nach rechts verschieben kann. Die Möglichkeit, die beiden äußeren Spalten mit knappen Marginalien zu füllen, die nicht zum fortlaufenden Haupttext gehören, wird in *Zettel's Traum* extensiv eingesetzt, ist in dieser Skizze allerdings noch nicht antizipiert. Der erste Zettel skizziert in grobem Entwurf ein sechsspaltiges



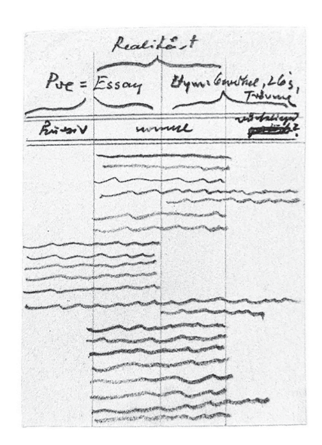


Abb. 8: Zettel mit Skizzen des Textlayouts. Aus: Arno Schmidt Stiftung: Von Arnheim zu Zettel's Traum. Begleitheft der dritten Ausstellung der Arno Schmidt Stiftung in Bargfeld, 1990/91. Bargfeld: Arno Schmidt Stiftung 1990, 4, Abb. 6 und 7.

welche funktionale Bedeutung diese jeweilige Lage des Texts hat. Ist der Haupttext nach links verschoben, wird dies mit »Poe« überschrieben. Der Haupttext in der Mitte hat der Skizze zufolge schlicht die Funktion, »Realität« darzustellen. Liegt der Haupttext auf der rechten Seite, kennzeichnet Schmidt dies mit der Überschrift »LG's«; in einer zweiten Skizze wird diese Designation unter anderem um die Wörter ›Etym‹ und ›Träume‹ erweitert. Sowohl beim ›Traum‹ als auch beim ›Längeren Gedankenspiel‹ (›LG‹) handelt es sich um *termini technici* aus der Autorpoetik Arno Schmidts. Gemeint sind damit verschiedene Formen von idiosynkratischen Fantasien und assoziativen Gedanken, die sich ganz im Geist des Protagonisten abspielen und damit einen ganz anderen Realitätsstatus als die Handlungen und Unterhaltungen haben.[281]

Layout, die einzelnen Haupttextblöcke gehen dabei über vier Spalten. In der Normalkonfiguration steht der Text in den mittleren vier Spalten (Sp. 2–5). Der zweite Zettel stellt eine Verfeinerung des ersten dar: Die Gestaltung der Skizze ist deutlich sauberer. So finden sich im oberen Drittel neu eine größere Zahl von Schlagwörtern, die die Funktion der unterschiedlichen grafischen Textarrangements deutlich präziser benennen. Auch wurde die typografische Zahl der Spalten von sechs auf vier reduziert, was für ein deutlich übersichtlicheres Schriftbild sorgt. Da jedoch auch in diesem Entwurf für den primären Textkörper zwei Spalten zusammengefasst werden, handelt es sich auch hier funktional um einen ›Dreispaltentext‹, in dem die Hauptspalte sich von der Mitte nach links oder rechts verschieben kann.

281 Mit der Abkürzung ›LG‹ bezeichnet Arno Schmidt das von ihm sogenannte ›Längere Gedankenspiel‹, eine Prosaform, die etwa in *Kaff auch Mare Crisium* umgesetzt wurde. In *Berechnungen II* beschreibt Schmidt das *Längere Gedankenspiel* als in Gedanken aktiv ausgestaltete subjektive Realität,

Links ›Poe‹, in der Mitte die Darstellung der ›Realität‹ mit Gesprächen, Handlungen und bewussten Gedanken der Reflektorfigur Daniel Pagenstecher, rechts dessen idiosynkratische Gedankenspiele und Assoziationen: diese funktionale Dreiteilung hat die Forschung in *Zettel's Traum* wiedergefunden.[282] Was in Schmidts Skizze fehlt, sind die vielen kurzen Marginalien, die sich zu beiden Seiten um den Haupttext herum gliedern. Sie scheinen derselben funktionalen Logik zu folgen: Links des Texts finden sich diverse kurze Poe-Zitate, rechts Etymanalysen und assoziativ sich zum Haupttext gliedernde Zitate anderer Autor:innen. Mit kleineren Abweichungen wird das vorgegebene Schema in *Zettel's Traum* durchgehalten.

Die autoritative Wirkung, die die epitextuellen Notizen Schmidts diesem Schema verleihen, vermag nicht über die logischen Inkonsistenzen der dreiteiligen Funktionalisierung hinwegtäuschen. Die drei Rubriken ›Poe‹, ›Realität‹ und ›LG's‹ wirken in ihrem Zusammenspiel wie ein einziger großer Kategorienfehler: Es werden Aspekte verschiedener Ebenen zusammengebracht, die nichts miteinander zu tun haben. Die beiden Kategorien »Realität« und »LG's« zeigen den fiktionsontologischen Status der einzelnen Textsequenzen in der erzählten Welt an. Wird in der Mitte die ›Realität‹ – zumindest so, wie sie die Reflektorfigur Daniel Pagenstecher wahrnimmt – dargestellt, präsentiert der Text am rechten Rand die idiosynkratischen Überlegungen und Assoziationen, die sich nur im Denken des Protagonisten abspielen. Die Kategorie ›Poe‹ steht quer dazu und bewegt sich auf einer ganz anderen Ebene. Sie markiert damit einen thematischen Schwerpunkt und einen intertextuellen Bezug.

---

in der imaginäre Welten erschaffen und fiktive Handlungen stattfinden können: »Das Gedankenspiel ist kein seltener oder auch nur extremer Vorgang, sondern gehört zum unveräußerlichen Bestand unserer Bewußtseinstatsachen: ohne der Wahrheit Gewalt anzutun läßt sich behaupten, daß bei jedem Menschen die objektive Realität ständig von Gedankenspielen, meist kürzeren, nicht selten längeren, überlagert wird« (BA III/3, 276). Für die literarische Darstellung des Gedankenspiels charakteristisch ist die – in *Kaff* typografisch umgesetzte – Trennung zwischen der ›objektiven und der subjektiven‹ Erzählebene; dazu Wirth 1998, 51, der von einem diskursiven Sprung spricht, der vollzogen werden muss, vgl. zum ›Längeren Gedankenspiel‹ als Prosaform auch D. Frank 2001, 32–40 sowie Jauk 2000 und B. Hinrichs 1986.

282 Drews 2014a [1992], 215–216: »die mittlere Spalte enthält die Haupthandlung, das (tendenziell realistisch, in Kontakt mit der Außenweltwahrnehmung Erzählte, die bewusst und wach gesprochenen Unterhaltungen der Personen samt den Gedanken des Ich-Erzählers Daniel Pagenstecher, in der linken Spalte stehen Zitate aus dem Werk Poes und dessen Umgebung, soweit sie argumentativ oder assoziativ mit den Poe-analytischen Erörterungen in der mittleren Spalte zusammenhängen, und in der rechten Spalte finden sich kleine gedankliche Abschweifungen, Einfälle, Erinnerungen und Zitate aus dem Bewusstsein Pagenstechers.«

Es bietet es sich an, anhand einer Beispielpassage, die dem fünften Buch von *Zettel's Traum* entnommen ist, zu untersuchen, wie das Textarrangement mit dieser merkwürdigen Funktionalisierung umgesetzt wird (ZT 757). Dabei liegt ein spezifisches Augenmerk auf der Rolle, die die Poe-Zitate in dieser Konstellation erfüllen. Im vorliegenden Ausschnitt steht der Haupttext, wie oft in *Zettel's Traum*, mittig, mit Marginalien zu beiden Seiten. Über zwei Großseiten hinweg wird in dieser Spalte geschildert, wie die Hauptfiguren nach der Rückkehr von einem Spaziergang in der Küche des Hauses sitzen, sich mit Berliner Weiße und Schmalzstullen stärken und sich dabei über das soeben Erlebte unterhalten. Im Verlauf der Szene tauchen zwei Katzen auf, die von Franziska gefüttert werden. Dies ist der Ausgangspunkt für einige spekulative Überlegungen zur Sprache der Tiere, die sich um die Frage drehen, ob eine sprachliche Verständigung über die Grenzen der Spezies hinweg möglich sei.

Das Auftauchen der Katzen in der Hauptspalte geschieht unvermittelt. Es wird nur dadurch angekündigt, dass Daniel Pagenstecher glaubt, ein »bescheidenes Krazzen« (ZT 758 m) vernommen zu haben. Zu diesem Eindruck führt der verengte Blick auf die Hauptspalte, denn in den Marginalien am linken Rand kündigen sich die Katzen bereits viele Zeilen weiter oben an.

Diese Blindheit des Haupttexts gegenüber Gegenständen der erzählten Welt, die die Figuren umgibt, ist typisch für die Darstellungsstrategie von *Zettel's Traum*. Die ›Realität‹, die in der mittleren Spalte dargestellt wird, umfasst die Handlungen und Gespräche der Figuren, begleitet von Gedanken und Kommentaren von Daniel Pagenstecher, während alles Weitere außen vor bleibt. Der Text präsentiert sich wie ein Drama, bei dem alle Regieanweisungen fehlen. Dies bedeutet: Objekte aus der Textwelt[283] tauchen nicht auf, nur weil sie da sind. Erst dann, wenn sie einen Weg ins Bewusstsein der Figuren gefunden und dabei eine Handlung oder eine Äußerung ausgelöst haben, erscheinen sie im Text. Immer wieder sprechen und interagieren die Figuren daher mit Gegenständen und Figuren, die in der Hauptspalte noch nicht eingeführt wurden. Diese Halt- und Orientierungslosigkeit der Gespräche und Handlungen in der erzählten Welt ist einer der Gründe, warum die Lektüre von *Zettel's Traum* eine Herausforderung darstellt, denn aus diesen

283 Der Begriff ›Textwelt‹ stammt aus der Textlinguistik und bezeichnet einen »mentale[n] Vorstellungszusammenhang, der durch einen Text ausgedrückt oder aktiviert ist« (Anz 2007, 111). Ich verwende ›Textwelt‹ anstelle des narratologischen Begriffs der ›erzählten Welt‹ (dazu Bartsch und Bode 2019) respektive der damit weitgehend identischen ›Diegese‹ von Gerard Genette (2010, 192), da der fiktive Sinnzusammenhang, der in *Zettel's Traum* konstruiert wird, nicht primär den Zweck hat, den Hintergrund für eine Narration darzustellen, im Text aber zumindest eine rudimentäre (und auch nicht vollständig kohärente) Raumordnung etabliert wird.

Reaktionen allein muss jedes Mal aufs Neue wieder auf die ursächlichen Zusammenhänge in der erzählten Welt zurückgeschlossen werden. Der primäre Ort, an dem in *Zettel's Traum* Gegenstände aus der erzählten Welt direkt auftauchen, ist außerhalb des Haupttexts: in den Marginalien am linken Rand. Dies gilt auch für die Katzen.

Eine »black cat«, in Etym-Manier sogleich zur »Schwarzen Muschi« (ZT 757 l) übersetzt,[284] taucht bereits weit oben auf der Seite auf, wo die Gespräche im gegenüberliegenden Haupttext noch von ganz anderen Themen handeln. Diese intertextuelle schwarze Katze, die sich weitgehend unbemerkt durch den Text schleicht, entstammt dem Titel einer bekannten kriminalistischen Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe (*The Black Cat* 1843). Sie wird, etwas weiter unten, ein weiteres Mal durch die Marginalien streifen, diesmal mit dem vollen Gewicht eines ausführlichen (und nur leicht entstellten) englischsprachigen Zitats, das schildert, wie die Katze zärtlich gestreichelt wird:

> : I approached it, and touched it with my hand ... she immediately a rose, purred lewdly, rubbed against my hand, and appeared delighted with my notice. BLACK CAT.) (ZT 758 l)

Die kurzen Notate links haben die Funktion von flüchtigen Wahrnehmungsfetzen, die zunächst unter der Wahrnehmungsschwelle bleiben und unbemerkt auf den Text einwirken. Sie kündigen an, was in der Hauptspalte erst kurz darauf ins volle Bewusstsein gelangen wird. In gewissen Konstellationen sind die Textstücke von einer solchen Intensität, dass sie als Störgeräusche wirken und dabei die Handlungen und Gespräche in Haupttext zu unterbrechen vermögen. Wenn etwa beim morgendlichen Spaziergang über das Schauerfeld in der linken Spalte die Rinder brüllen, so zieht das sofort Aufmerksamkeit auf sich. Das leise Kratzen von Poes schwarzer Katze hingegen wird erst verzögert wahrgenommen. Der Zusammenhang ist allerdings derselbe: Die kurzen Texte am linken Rand ziehen direkte Effekte im Haupttext nach sich.

284 Das Wort ›Muschi‹ hat in den letzten fünfzig Jahren einen Bedeutungswandel durchgemacht, durch den die sexualisierte Zweitbedeutung ›Vulva‹ gegen die Erstbedeutung des Worts als verniedlichender Kosename für eine Hauskatze deutlich Oberhand gewonnen hat. Zugleich hat sich die anteilsmäßige Frequenz, mit denen die Wortform ›Muschi‹ in deutschsprachigen Büchern verwendet wird, zwischen 1970 und 2019 um den Faktor 100 vervielfacht, wobei der größte Anteil dieser Veränderung seit dem Jahr 2000 stattgefunden hat (Google Books Ngram Viewer, https://books.google.com/ngrams/graph?content=Muschi&year_start=1800&year_end=2019&corpus=31&smoothing=1 [20.7.2020]). Es ist zu vermuten, dass der sexuelle Beiklang von aktuellen Rezipierenden prägnanter wahrgenommen wird als zum Zeitpunkt der Erstpublikation von *Zettel's Traum*.

Auf subtilere Weise wirkt allerdings bereits das Auftauchen des Titelzitats auf den direkt gegenüberliegenden Haupttext ein. In derselben Zeile, in der die ›black cat‹ zum ersten Mal links im Text auftaucht, wird Franziska von Daniel aufgefordert, anzugeben, was »›schwarz‹ auf gut=KLAMATH« heiße. Die narrative Motivierung der Frage wie auch der ganzen Gesprächssequenz ist schwach: Es soll damit Wilma gegenüber belegt werden, dass der Gast und die Tochter des Hauses auf ihrem gemeinsamen Spaziergang keine anrüchigen Gespräche geführt haben. Der Gestus der Frage wie auch die absurde Antwort darauf (das kindlich reduplizierende und verniedlichende Fantasiewort »:›wusch=puschli‹«) haben den Gestus eines parodistischen Lehrgesprächs und laufen dem rhetorischen Ziel gänzlich zuwider, was Wilma als besorgte Mutter nur weiter provoziert. Dass ausgerechnet nach der Bedeutung der Farbe Schwarz gefragt wird, begründet sich weniger aus dem Gesprächszusammenhang als aus der Tatsache, dass damit das Farbadjektiv aus der Nebenspalte in übersetzter Weise in den Haupttext eingegangen ist, nur um sogleich einer weiteren, innerfiktionalen Übersetzungsoperation unterzogen zu werden. Es ergibt sich eine zweiteilige Übersetzungskette vom Englischen übers Deutsche ins Pseudoklamath,[285] deren zweiter Schritt als wilde Übersetzung ohne erkennbares Prinzip inszeniert wird: black – schwarz – wusch-puschli.[286] Zugleich wird die feline Thematik der Marginalie in konnotativer Weise für den Text produktiv, lange bevor die Katzen darin auftauchen. So wird, über mehrere Sätze hinweg, das Verhalten Franziskas in seltsam kätzischer Weise beschrieben, bis zum Punkt, wo sich die Frage stellt, ob der Referent der Formulierungen nicht doch die »black cat« sei.[287]

---

285 Klamath ist, wie Schmidt durch Paul Jakobi als Sprachraum vermutlich auf der Basis eines Lexikon-Eintrags (kein Beleg identifiziert) nachweist, der Name eines indigenen Volkes und seiner Sprache; die Wortangabe jedoch ist, soweit sich dies aus verfügbaren Wörterbüchern ersehen lässt, vollständig erfunden.

286 Ähnliches spielt sich auf dieser sprachmaterialen Ebene wenige Zeilen weiter unten erneut ab. Dort findet sich in der linken Spalte die Formulierung »wie pit & pen'doulos)«, die wiederum auf den Titel einer Erzählung Poes zurückgeht: *The Pit and the Pendulum* (1842). Auch diese verfremdeten Worte dienen als Material für eine sinnverändernde wilde Übersetzungsoperation: Statt *pit* (Grube) wird englisch *pitch* (Pech) gelesen. Dies führt dazu, dass die Redewendung ›Zusammenhalten wie »Pech=&=Schwefl«‹ gesprochen direkten Eingang in den Haupttext findet – und zwar erneut in derselben Zeile.

287 ZT 757 m: »Die leckte erst, wohlerzogn, Ihren kleinen Holzlöffl sauber; schluckte runter; und begann dann«; ZT 757 m ruft Wilma: »friß nicht so ausverschämt!« und provoziert damit: »Daß die Kleine, ganz erschrockn, den Bissn ungekaut hinunterwürglte : – – – im liebmswürdigst=ab=byssigen BackFisch uppeteat))«.

Damit sind die mehr oder minder wilden Übersetzungsoperationen in der vorliegenden Szene aber noch lange nicht zu einem Ende gekommen. Auch das zweite, ausführliche Zitat aus Poes *Black Cat* am linken Rand führt zu einer ganzen Plethora von Bezeichnungen für Katzen in diversen Sprachen direkt gegenüber im Haupttext: englisch ›puss‹, französisch ›minet‹, deutsch ›Mies‹ sowie ungarisch ›czicza‹ und ›piczus‹; letzteres Wort wird sogleich am rechten Seitenrand etymistisch »auf ›Piss=Kuß‹« (ZT 758 r) zurückgeführt. Wiederum werden diese Wörter in eine Dialogeinheit integriert, die durch den narrativen Zusammenhang nur dürftig motiviert ist.[288] Auch dieser Dialog dient als Gefäß, um die Produkte des Übersetzungsprozesses in sich aufzunehmen. Erst diese vielsprachige Anrufung hat den Effekt, dass auch im Haupttext zwei Katzen auftreten:

> (Und eintrat das ältsde der Kätz'l; hochbetagt halbblind mäusemüde; (obwohl sich, hinter=ihm, gleichnochmit 1 kraziöses Geschöpfch'n eindrängte, weiß=gelbbraun=schwarz)) (ZT 758 m)

Das wohlige Schnurren der beiden *ex translatione* in den Text gerufenen Katzen, die Franziska mit einem Schälchen Kondensmilch füttert, wird zum Ausgangspunkt einer abschließenden wilden Übersetzung, die in spielerischer Weise präsentiert wird. Damit wird in selbstreferenzieller Weise das Übersetzungshandeln des ganzen Abschnitts auf die Bühne gehoben:

> »Naddû schnurrst ja so=was zusamm'! – : hör ma, wie der prûdlt, Dän – : max noch was? – . – : ? –« – / : »Burr=burr ...« (K. KRALL, ›Denkübertragung zwischn Mensch=&=Tier‹, 1927. – Also)) / : »›Butter‹ möcht'er – : lateinisch ›burrus‹ –« (erklärte Ich den Ander'n.« (ZT 758 m)

Dabei werden Laute der Katzen als sprachliche Äußerungen begriffen, die sich per homophoniam direkt auf Wörter einer menschlichen Sprache – Latein in diesem Fall – zurückführen lassen. Unterfüttert mit mehreren Verweisen auf spekulative Sekundärliteratur, wird damit vordergründig die Frage verhandelt, ob Tiere über Sprache verfügen und ob vielleicht eine Verständigung zwischen Menschen und Tieren möglich sei. Dahinter steht aber insbesondere eine Konstellation, die

---

288 Franziska soll aufzeigen, wie in verschiedenen Ländern Katzen anzusprechen sind. Indem statt ›Katze‹ wieder das Wort ›Muschi‹ verwendet wird, ist die Konstellation auch als imaginierte Aufriss-Szene lesbar. Pagenstecher fragt: »ä=Francisca? : wie redet mann (bzw frau), auf der Straße, Einem=unbekannte Muschi's (ob hungrIch=wirkend, ob sahne=satt), in den verschiedenen Ländern an : ? –«, worauf diese antwortet: »Ohne – (im AugnBlick) – darauf eingeh'n zu wolln, ›ob sich etwahn=auch die Sprachen der Thiere differenziert habm möchtn?‹ – appo=stroviehrt Eins die englische=Unbekannte mit ›puss‹; die französische mit ›minet‹; die deutsche mit ›Mies‹. Der Ungar aber macht, mit dem Munde, sô – : ›czicza‹, wenn nich gar ›piczus‹. – : ?« (ZT 757 m).

das Übersetzen als Kunst der Sinnproduktion in den Vordergrund stellt.[289] Aus dem Nichts werden hier Laute einer Bedeutung zugeführt. Nicht nur in dieser Szene sind es genau diese wilden Übersetzungsoperationen, die den Text und einen Großteil der Bedeutungspotenziale im Haupttext von *Zettel's Traum* hervorbringen.

Zettel's Traum macht sich genau so, durch wilde und hochgradig idiosynkratische Übersetzungsoperationen, die Worte Edgar Allan Poes zu eigen. Der ganze Textabschnitt ist in seiner konkreten Gestalt weniger als mimetische Wiedergabe eines realistischen Gesprächs, sondern als Produkt verschiedener sprachlicher Operationen zu betrachten, bei denen die Szene zu einem guten Teil aus dem in der linken Spalte versammelten Textmaterial generiert wird.

Bei der Analyse der vorliegenden Szene hat sich gezeigt, dass den Textabschnitten am linken Rand eine doppelte Funktion zukommen kann. Auf der Ebene der Darstellung der fiktiven Ereignisse kündigt sich mit der ›Black Cat‹ in der Marginalie das Auftauchen der Katzen an, lange, bevor dies im Haupttext ausdrücklich geschildert wird. Zugleich aber handelt es sich dabei, wie in Arno Schmidts Skizze designiert, um ein Zitat aus dem Werk von Edgar Allan Poe, dessen Bestandteile gleich mehrfach und in unterschiedlicher Weise übersetzt werden und dabei direkt an der Konstitution des Haupttexts beteiligt sind.

Auf dieser Grundlage ist es möglich, die in sich widersprüchlichen kanonischen Funktionszuweisungen an die drei Spalten des Textlayouts aufzulösen: Das Mehrspaltenlayout von *Zettel's Traum* ist durch zwei unterschiedliche Kategoriensysteme geprägt, die nicht immer konsequent voneinander unterschieden werden und die in Arno Schmidts Skizze miteinander kollidieren. Kombiniert werden, erstens, eine fiktionsinterne Verortung der einzelnen Texteinheiten innerhalb von Daniel Pagenstechers Wahrnehmung der erzählten Welt und, zweitens, eine außerfiktionale philologisch-materiale Ordnung, die die Urheberschaft der jeweiligen Textsequenzen anzeigt. Dabei bringen beide Ordnungssysteme, die sich überlagern, nach dieser Lesart jeweils ihre eigenen drei Kategorien zur Designation der einzelnen Spaltenkonfigurationen mit sich (Tab. 2).

289 In den Zeilen findet sich eine weitere Übersetzungskonstellation, die ebenfalls direkt mit den Katzen zusammenhängt. Nachdem die Gruppe zum ersten Mal das leise »Krazzen« wahrgenommen hat, fragt Franziska »– ›mûle?‹; oder ›kùtz? : ! –«, was Pagenstecher zu übersetzen behauptet: »(Ich übersetz es Euch, ja?) : »In La Lune hieße die gleiche Allternative : ›darf das Betreffende kommen? Soll es abhau'n?‹ –[«]« (ZT 757 m–758 m).

Tab. 2: Mögliche Konfigurationen der Spalten von *Zettel's Traum*

	Links	Mitte	Rechts
philologisch-materiale Ordnung	Edgar Allan Poe	Arno Schmidt	diverse Autor:innen
Verortung im Wahrnehmungsapparat	(unbewusste) Perzepte	›Realität‹	Assoziationen und Gedankenspiele

Zettel's Traum sind zwei dominante Lektürerichtungen eingeschrieben. Die Leserichtung von oben nach unten entspricht dem Verlauf der Zeit innerhalb des Haupttexts. In ihr bildet sich die ununterbrochene Chronologie der Handlungs- und Gesprächsverläufe im Verlauf eines einzelnen Tages ab.[290] Im Gegensatz dazu drückt die horizontale Dimension eine temporale Synchronie aus. Trotz der prinzipiellen Möglichkeit, bei der Lektüre die einzelnen Textelemente der drei Spalten auf eigene Faust aneinanderzureihen, weist jedoch auch die horizontale Dimension eine klare Gerichtetheit auf.[291] Denn beiden Ordnungssystemen, der philologisch-materialen Ordnung wie auch dem Wahrnehmungsmodell, ist eine

290 Die räumliche Konfiguration der Typoskriptseiten von *Zettel's Traum* mit einer durchgehenden Hauptspalte und kurzen Marginalien auf beiden Seiten hat zeitpoietische Implikationen. Die erzählte Zeit von *Zettel's Traum* verläuft – lückenlos und ohne Unterbrüche – von oben nach unten, während die horizontale Dimension eine temporale Synchronie ausdrückt. Daraus folgt, dass es so etwas wie den kontinuierlichen und ununterbrochenen Zeitpfeil nur in der jeweiligen Hauptspalte geben kann. Die zeitliche Abfolge ist direkt mit der Sequentialität der Prosa verbunden, während die kurzen Textfetzen in den Marginalien keine sequenzielle Lektüre ermöglichen und ein Springen von einem Notat zum nächsten notwendig machen. Die Prosa des Haupttextes, in der Wort auf Wort, Zeile auf Zeile folgt, wirkt als der Taktgeber dieser Konstellation: Dort bedeutet jedes neue Wort, jedes neue Satzzeichen einen neuen Moment, der auf den vorhergehenden folgt und vom nächsten abgelöst wird. Die ›sequenzielle‹ oder ›chronologische‹ Lesebewegung, die von einem Wort zum nächsten fortschreitet, konstituiert erst die Zeitlichkeit von *Zettel's Traum*.

291 Petersen 1993, 144 sieht in der Anordnung der einzelnen Texte nebeneinander die Freigabe von *Zettel's Traum* für eine willkürliche Rezeption: »Indem Schmidt die Texte nebeneinander anordnet und dadurch jeden mit jedem in Kontakt bringt, überläßt er es dem Leser, wie er lesen und also rezipieren will: von links über rechts zur Mitte, von der Mitte über die linke Spalte wieder zurück, dann nach rechts, hier vielleicht eine längere Strecke vorauseilend, dann die linke Spalte nachholend, usw. usf.« Bei der Lektüre von *Zettel's Traum* gibt unbestritten eine einer großen Freiheit bei der Lektüre, da es bei der ersten Rezeption des Textes tatsächlich keine ausdrücklich vorgegebene Reihenfolge gibt, nach der die Elemente des Textes zu lesen sind. Obschon ein solch freier Modus als Lektürestrategie sinnvoll sein mag, so verkennt diese Perspektive auf den Text, dass den horizontalen Verknüpfungen zwischen einzelnen Elementen im Text eine generelle Gerichtetheit zukommt.

innere Gerichtetheit eingeschrieben, die von links nach rechts weist: Das Perzept in der linken Marginalie löst wiederholt Reaktionen, Handlungen und Gespräche im Haupttext aus, von denen ausgehend wiederum die Marginalien am rechten Rand weitere Materialien und Gedanken beisteuern.[292] Diesem Wahrnehmungs- und Denkprozess entsprechen auf der Ebene des materialen Texts die Transformationen, durch die aus den englischen Poe-Zitaten zuerst der deutsche Text entsteht, um intertextuelle Verknüpfungen zu Texten anderer Autor:innen zu etablieren.

Die philologische-materiale Ordnung orientiert sich am Ursprung der Materialien im Text und ordnet sie verschiedenen Stimmen zu. Von links nach rechts könnte man die Spalten mit ›Poe‹, mit ›Arno Schmidt‹ und mit ›Zitate aus Werken anderer‹ kennzeichnen. Die linke Spalte ist mit bruchstückhaften Zitaten und Inhalten aus dem Werk Edgar Allan Poes sowie deren Exegese gefüllt. Dabei besteht der größte Teil der Marginalien links vom Haupttext aus direkten Zitaten aus dem Werk von Edgar Allan Poe. In den Marginalien rechts vom Haupttext finden sich überwiegend intertextuelle Zitate, Verweise und Anspielungen auf Texte anderer. Nur den Haupttext in der Mitte könnte man ganz der Stimme und Autorschaft von ›Arno Schmidt‹ zuschreiben, wobei eine Verschiebung des Haupttexts nach links oder rechts sogleich wieder eine Annäherung an die jeweiligen Intertexte anzeigt. In den horizontalen Übergängen zwischen den einzelnen Spalten finden sich Spuren von komplexen Übersetzungsprozessen, die bei der Textproduktion abgelaufen sind. Das in Zitate zerstückelte Werk von Edgar Allan Poe, das in der linken Textspalte ausgebreitet wird, stellt dabei das textgenerative Material dar, das bei der Entstehung der anderen beiden Spalten wirksam war. Durch die Transformationen wirken die Zitate direkt in die Thematik und den Wortlaut der beiden Spalten rechts davon hinein.

---

292 Die horizontale Richtung zeigt an, wie das, was links im Text auftaucht, in der Wahrnehmung des Subjekts hineinfällt. Auf der ersten Seite von *Zettel's Traum* findet sich ein Beispiel von besonderer Anschaulichkeit: Der Laut »Anamoo=moo« (und ähnlich), der in der linken Spalte mehrfach wiederholt wird, steht hier onomatopoetisch für das Muhen der Kühe, die die Protagonisten auf der Wiese neugierig zur Kenntnis nehmen. Dieses löst eine erste bewusste Beschreibung des Sachverhalts im Haupttext aus, wo vom »Gestier von JungStieren« die Rede ist, die die Gruppe der Protagonist:innen aufmerksam beobachtet und diese mit ihren Lauten begrüßt. Zugleich wird dadurch in der rechten Spalte eine idiosynkratische Reaktion ausgelöst, die sich semantisch-assoziierend zum Thema der Kühe ergibt, durch die Verschiebung der Gender-Dimension jedoch eine psychoanalytisch bedeutungsträchtigere Dimension hervorbringt: »(Als Kind hab'Ich ›Euter‹ essn müssn: Meine Mutter usw.« Diese Kindheitserinnerung ist über das Euter der weiblichen Kuh *e contrario* mit dem männlichen Stier verbunden.

Im Mehrspaltenlayout von *Zettel's Traum* steckt zweitens ein komplexes Wahrnehmungsdispositiv, das drei gänzlich unterschiedliche Perspektiven auf die dargestellte Welt präsentiert. Links finden sich die flüchtigen Perzepte und Eindrücke, die auf die Wahrnehmung eintreffen und nicht immer direkt zur Aufmerksamkeit gelangen. In der Mitte befindet sich, wie von Schmidt vermerkt, die bewusst wahrgenommene und gestaltete ›Realität‹, wie sie sich durch den Filter der Reflektorfigur Daniel Pagenstecher gestaltet. Die Marginalien am rechten Rand stellen einen Assoziationsraum der Ideen und Reflexionen dar, in dem die in der Skizze vermerkten Träume und Gedankenspiele ebenso wie Etyms und Kommentare ihren Platz finden.[293] Zusammen stellen die drei verschiedenen Konfigurationen des Texts distinkte Schritte im Wahrnehmungs- und Denkprozess des Protagonisten dar, die sich zum gleichen Zeitpunkt ereignen. Im mehrspaltigen Layout von *Zettel's Traum* manifestiert sich das komplexe Bewusstsein des Protagonisten. Dieses in der Gestaltung der Typoskriptseiten verkörperte Textbewusstsein konstituiert demnach eine plurale Erzählperspektive, durch die das Verhältnis der Reflektorfigur zur Textwelt auf mehreren, miteinander verschränkten Ebenen zugleich dargestellt werden kann.

Die linke Spalte, so hat sich dies bereits im obigen Fallbeispiel angedeutet, enthält innerhalb dieser innerpsychologischen Konstellation die sinnlichen Perzepte. Die einzelnen Marginalien lassen sich innerhalb der Diegese als Wahrnehmungsfetzen deuten, die von außen in das textuelle Bewusstsein hineinfallen, das in *Zettel's Traum* dargestellt wird. Die Perzepte in dieser Spalte sind weitgehend unreflektiert, sie sind unmittelbar und roh. Als Sinneseindrücke, die permanent auf das Bewusstsein treffen, sind sie noch kaum bearbeitet. Die optischen und akustischen Eindrücke in der linken Spalte wirken im Text immer wieder als Quellen von penetranten Störungen, die in die Konversationen und Denkprozesse der Figuren im Haupttext hereinbrechen und dabei Handlungen und Reaktionen auslösen. Die Texteinheiten, die dabei am linken Rand auftauchen, zeichnen sich durch eine genuine Erstheit aus: Sie sind es, die weitere Reaktionen in den anderen beiden Spalten hervorbringen, ohne dass sie jedoch davon selbst beeinflusst werden. Bei diesen Textbrocken am linken Rand, die die von außen ans Bewusstsein herangetragenen Wahrnehmungsfetzen darstellen, handelt es sich um eine Weiterentwicklung von Arno Schmidts Snapshot-Technik, die an die mehrspaltige Textkonfiguration von *Zettel's Traum* angepasst wurde. ›Snapshots‹ sind in Arno Schmidts Poetik des Frühwerks Erinnerungseindrücke, die mit wenigen, prägnant gesetzten

293 Ich habe für dieses Modell also die beiden von Arno Schmidt explizit benannten Funktionen ›Realität‹ und ›LG's etc.‹, um ein Pendant auf der linken Seite ergänzt.

Worten anschauliche Szenerien schildern.[294] Diese knappen Schlaglichter werden gefolgt von längeren Abschnitten, die die jeweilige Situation narrativ entwickeln und mit Handlung füllen. Dieser harte Schnitt zwischen den einzelnen Einstellungen gibt dem Text eine eigene Dynamik. Insbesondere geht damit auch eine Wahrnehmungsperspektive einher, die der Situation des inneren Monologs entspricht. Mit den Snapshots schreibt der Text »die Wahrnehmung im Moment ihrer symbolischen Formierung«.[295] Im Haupttext von *Zettel's Traum*, der die Realität eines ganzen Tages ohne Unterbrechung Augenblick für Augenblick wiedergibt, ist von Snapshots selbst keine Spur mehr zu erkennen.[296]

Die Snapshots, die als kursive Einheiten am Anfang eines jeden Absatzes bereits im Frühwerk vom Haupttext abgesetzt waren, finden sich in *Zettel's Traum* als Rudiment nur in den kurzen Marginalien am linken Seitenrand wieder. Was im Frühwerk in der Sequenz des Texts aufeinanderfolgt, wird in die Parallelität der Horizontale verlagert. Dies macht es möglich, die unmittelbare Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung und bewusster Reaktion im Text präzise darzustellen.

Ferner gibt es eine weitere Differenz zwischen den Snapshots des Frühwerks und den marginalen Wahrnehmungsfetzen in *Zettel's Traum*. Die Snapshots in *Zettel's Traum* haben einen anderen Inhalt. Ihr Gegenstand ist nicht mehr die Erinnerung an eine von einem Subjekt erlebte, außerliterarische Wirklichkeit. An die Stelle der exakten Wiedergabe der Wahrnehmungserfahrung eines Subjekts tritt die Darstellung einer intertextuellen Wahrnehmung von literarischen

294 Die prominenteste poetologische Bemerkung zur Snapshot-Technik findet sich zu Beginn von Aus dem Leben eines Fauns (1953) »Mein Leben?! : ist kein Kontinuum! […] ein Tablett voll glitzernder snapshots« (BA I/1, 301). In Berechnungen I wird weiter ausgeführt, die Erinnerung an bestimmte Ereignisse sei kein Kontinuum und könne darum nicht in einem ›epischen Fluss‹ dargestellt werden: »Die Ereignisse unseres Lebens springen vielmehr. Auf dem Bindfaden der Bedeutungslosigkeit, der allgegenwärtigen langen Weile, ist die Perlenkette kleiner Erlebniseinheiten, innerer und äußerer, aufgereiht. Von Mitternacht zu Mitternacht ist gar nicht ›1 Tag‹, sondern ›1440 Minuten‹ (und von diesen wiederum sind höchstens 50 belangvoll!)« (BA III/3, 167). Schmidt erläutert an anderer Stelle: »Man ‹erinnere› sich eines beliebigen Erlebniskomplexes; […] – jedesmal erscheinen […] vereinzelte sehr helle Bilder, ‹snapshots›; um die herum sich dann, im weiteren, mehr bewußten, Verlauf der ‹Erinnerung› ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke stellen, als ‹kommentierender Text› zu der Initialzündung des ersten auslösenden Bildes : ein solches Gemisch von ‹Foto= und Text=Einheiten› ist schließlich das Endergebnis jedes Erinnerungsversuches.« (BA III/3, 340). Vgl. dazu W. Albrecht 1998, 28; Herzog 2010, 222.

295 R. Simon 2017a, 426.

296 Die Veränderung im Umgang mit der Erzählzeit bei Arno Schmidt ist äußerst dramatisch: Der durchgehende Haupttext von *Zettel's Traum* ergeht sich ganz gezielt in der vollen Länge jener »1440 Minuten« des Tages, die durch die Snapshot-Technik auf die »höchstens 50 belangvoll[en]« kondensiert werden sollten (BA III/3, 167).

Welten: Literatur wird im Spätwerk Schmidts zu einer »Art Ersatzwelt«,[297] welche die außerliterarische Gegenwart zurückdrängt. »[D]enn auch Bücher anderer sind letztlich ein Stück Außenwelt« (BA III/4, 375), hält Schmidt im Frühjahr 1964 fest. Zunächst auf die intertextuelle Verfasstheit von Edgar Allan Poes Textuniversum gemünzt,[298] kündigt sich im allgemeinen Anspruch dieser These an, dass dieser Gedanke zu einem wichtigen poetologischen Prinzip von *Zettel's Traum* wird und sich dabei weiter radikalisiert: Die Bücher anderer werden bei Schmidt zunehmend zur alleinigen Außenwelt, die in literarischen Texten eine Rolle spielt. Das heißt: Die subjektive Wahrnehmung des Textbewusstseins von *Zettel's Traum* speist sich nicht aus prägnant formulierten Wahrnehmungsfetzen der äußeren Realität, sondern aus Zitaten aus dem literarischen Werk von Edgar Allan Poe.

Mit der These, dass sich in der linken Spalte von *Zettel's Traum* die intertextuelle Wahrnehmung literarischer Welten manifestiert, wird die Trennung der beiden Ordnungssysteme, die ich bei der Analyse im Textlayout identifiziert habe, hinfällig. Das textuelle Wahrnehmungsdispositiv und die philologisch-materiale Übersetzungskonstellation werden damit in ihrem Zusammenspiel untersucht. Eine Texteinheit wie die »black cat« am linken Rand des Typoskripts kann zur gleichen Zeit sowohl als intertextuelles, fremdsprachiges Poe-Zitat als auch als ein Perzept gelesen werden, das einem Snapshot gleicht. Nicht irgendeine Katze macht sich hier am Rand der Passage bemerkbar – sondern die titelgebende schwarze Katze aus Poes Erzählung.[299] Die werkgenetische und die wahrnehmungsperspektivische Dimension sind in *Zettel's Traum* aufs engste miteinander verknüpft. Alles, was in der innerfiktionalen Textkonstruktion an äußeren Data in die Wahr-

---

297 Voigt 1999, 66.

298 Der Aufsatz *Über die Arbeitsweise Edgar Allan Poes* ist nicht nur »so etwas wie die Keimzelle zu *Zettel's Traum*« (A. Schmidt 2020, 201) insofern darin viele der spekulativen Theoreme zum ersten Mal auftauchen, die in *Zettel's Traum* von Daniel Pagenstecher elaboriert werden. In Schmidts Versuch, die Arbeitsweise Poes zu beschreiben, steckt eine intertextuelle Poetik der sprachlichen Materialität, die sein eigenes Prozedere in *Zettel's Traum* vorwegnimmt: Im Zentrum stehen »unbewußte[] (richtiger: kryptomnetische[]) Interferenzerscheinungen« (BA III/4, 376). Gelenkt durch »die Gunst des Wortmaterials, die taschenspielerische Dimorphismen« (381) herausfordere, führe dies zu »anagrammatisch-seelenwandlerisch[en]« (380) Transformationen des Textes, wobei eine »Unzahl weitverstreuter, isolierter Reminiszenzen zu einem neuen […] Ganzen legiert« (378) werde.

299 Ähnliche Verbindungen lassen sich auch bei den Designationen der anderen beiden Spalten herstellen: So verbindet sich in der Mittelspalte die Darstellung der wahrgenommenen ›Realität‹ mit der Stimme von Arno Schmidt. Und die assoziativen Ideen und Gedankenspiele rechts speisen sich ganz entscheidend aus dem breiten Anspielungsraum all jener Werke der Weltliteratur, die bereits Teil des idiosynkratischen Kanons von Daniel Pagenstecher sind.

nehmung des Protagonisten trifft und im Anschluss bewusst verarbeitet wird, wird auf der darunter liegenden, philologisch-materialen und textgenetischen Ebene im Schreibprozess bearbeitet. Der Übersetzungsprozess im Text und der durch den Text dargestellte Wahrnehmungsprozess laufen parallel ab. Auf andere Art formuliert: Die intertextuellen Perzepte in den Marginalien links sind nicht nur innerhalb der Fiktion die Auslöser für die Denk- und Handlungsprozesse im Haupttext, vielmehr stellen sie auch das Material dar, aus dem im Produktionsprozess der deutschsprachige Text hervorgegangen ist. Aus der Kombination der beiden Ordnungssysteme folgt in der Konsequenz, dass das einzig Fremde und Neue, das in *Zettel's Traum* als Perzept von außen ins Textbewusstsein hineingelangt, jenes Material ist, das am linken Rand der Typoskriptseiten steht: die englischsprachigen Zitate aus dem Werk von Edgar Allan Poe. Alle weiteren Zitate und Anspielungen auf andere Texte in *Zettel's Traum* (insbesondere jene am rechten Seitenrand), stellen hingegen keine echten Fremdverweise dar. Diese Texte sind längst Teil des internen Diskursuniversums von *Zettel's Traum* geworden. Als Assoziationen sind sie bereits im Kopf von Daniel Pagenstecher und sind damit längst nicht mehr fremd. Damit haben diese Materialien genau jenen Prozess bereits hinter sich, der über die über 1500 Großseiten von *Zettel's Traum* mit dem Textmaterial aus Edgar Allan Poes Werk vollzogen wird: Sie wurden dem solipsistischen Textuniversum von Arno Schmidt einverleibt. Das wilde Übersetzen wird damit zu einer performativen Textmetapher für den Wahrnehmungsprozess – und umgekehrt.

Die Textwelt von *Zettel's Traum* ist das Produkt eines intratextuellen wilden Übersetzungsprozesses zwischen den Spalten. Sie wird durch sprachliche Transformationsoperationen aus anderen Texten konstruiert. Sie ist das Resultat einer sprachgeleiteten Konstruktion, mitnichten aber das exakte Abbild einer Wirklichkeit, die in einer mimetischen Erzählhaltung wiedergeben wird. Der intertextuelle Charakter der textuellen Perzepte hat weitgehende Konsequenzen für die Frage nach dem Realismus von *Zettel's Traum*. Unter diesem Schlagwort wird in der Schmidtforschung die Frage verhandelt, inwiefern es sich bei Schmidts Texten um eine getreue Mimesis der (nachkriegsdeutschen) Handlungs- und Lebenswelt mit literarischen Mitteln handelt. Stefan Voigt hat *Zettel's Traum* in diesem Zusammenhang als »epistemologische[n] Bastard« bezeichnet, da dieses Werk genau zwischen dem »exakten *Welt*modell« des Frühwerks und dem »illusionistischen *Wahrnehmungs*modell« des Spätwerks stehe.[300] *Zettel's Traum* hat sich weiter von der exakten Wiedergabe der außerliterarischen Welt wegbewegt, als dies Voigts

300 Voigt 1999, 104–105.

exzellente Studie glauben macht.[301] Als Fragmente fremder Textwelten evozieren diese Zitate nicht die bundesdeutsche Gegenwart der späten 1960er-Jahre, sondern konstituieren die Wahrnehmung einer intertextuellen Außenwelt, die ins Textbewusstsein eingeht. Das narrative Setting von *Zettel's Traum*, das ohnehin äußerst reduziert ist, wird erst durch die zitierten Poe-Textstücke konstituiert, die im Übergang von der linken Spalte in den Haupttext eine Übersetzung durchlaufen.

4.5 Die fremden Wörter von Tsalal

Auf dieser Grundlage ist es möglich, die große Klammer zu schließen und die Thesen, die dem Kapitel vorangestellt wurden, argumentativ einzulösen. Eingangs wurde behauptet, dass das erste ›Wort‹ von *Zettel's Traum*, – »:›Anna Muh=Muh!‹ –« das fremdeste und unverständlichste des ganzen Texts sei. Dieses Nichtwort, das die reine sprachliche Materialität repräsentiert, wird, so wurde erklärt, durch die wilde Übersetzungsarbeit mit Bedeutung gefüllt, wobei es sprachmagisch aus sich heraus die Textwelt hervorbringt.

Angedeutet wurden ebenfalls bereits die ersten grundsätzlichen Einwände gegen diese Thesen. Es handelt sich bei ›Anna Muh=Muh‹ nicht um ein einziges Wort, sondern um einen komplexen Ausdruck, der sich aus mehreren Bestandteilen zusammensetzt. Und: Die Bestandteile dieses Ausdrucks sind, anders als behauptet, doch allesamt bedeutungstragend: ›Anna‹ als Frauenname[302] genauso wie ›Muh‹ als Onomatopoetikum.[303] Um die Thesen zu belegen und die Irritationen zu beseitigen, muss man den intertextuellen Wurzeln nachgehen, die direkt in Edgar Allan Poes Werk führen.

---

301 Noch stärker als Voigt 1999, 72 bin ich der Ansicht, dass bereits für *Zettel's Traum* gilt, dass »Literatur (und, in der Folge dann: Wahrnehmung überhaupt) ihren Stoff vor allem im Kopf des Autors und nicht in der Realität findet«. Nicht erst die Stage-Allegorie bringt meiner Meinung nach einen Wechsel weg vom exakten Weltbezug mit der Orientierung am Indizienparadigma und dem Hang zum detektivisch-hermeneutischen Spurenlesen mit sich. Der im Mehrspaltentext inszenierten Textgenese ist die konstruktive, illusionistische Komponente bereits eingeschrieben.

302 Drews 2014b, 36 bezieht den Namen auf ›Anna Livia Plurabelle‹ (ALP) in James Joyce' *Finnegans Wake*. Schweikert 2001, 132 hingegen sieht darin eine Anrufung von Schmidts Jugendliebe Johanna Wolff aus Lauban, ja gar den (missglückten) Versuch, sie mit dieser Widmung herbeizuzaubern.

303 Dieser Laut wird in *Zettel's Traum* zum Eigennamen gemacht, was die Pointe ganz zum Schluss des Textes zeigt: »Auch das Kälbchin AnaMuh=Muh war 5 min lang untröstlich. (? –) : »Manchma sind se bis Anfang Dezember draußn. –«))« (ZT 1313 r), vgl. den Hinweis bei Blumenbach 1995, 191: »eine Kuhherde, darunter ein Kalb, das Pagenstecher, wie man erst am Ende erfährt, auf den Namen ›AnaMuh=Muh‹ getauft hat«.

In der linken Textspalte, unterhalb dieses ersten Ausdrucks, finden sich weitere Permutationen desselben Ausdruckes: »:›Ana moo=moo !‹« – »:MUUH !« – »A=nam̀ : Mù!« (ZT 4 l–5 l). All diese Formen sind paronomastisch verfremdete und verkürzte, aber weitgehend homophone Varianten voneinander, ohne dass sich unter ihnen eine Grundform ausmachen ließe. Die Laute lassen sich in der Szene, in der sich der Text entfaltet, als lautmalerische Wiedergabe der Laute einer Rinderherde fassen, die auf der Weide steht und die spazierenden menschlichen Eindringlinge neugierig betrachtet. Zugleich versteckt sich dahinter ein erster intertextueller Splitter aus dem Werk von Edgar Allan Poe.

Und dieser Verweis hat es in sich: Hinter der Form »Ana moo=moo« verbirgt sich ein Wort in einer fremden Sprache, das aus Poes kolportagehafter Seefahrt- und Abenteuererzählung *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* stammt.[304] Im zweiten Teil dieses Texts, der streckenweise ins Fantastische kippt, stoßen Pym und ein Begleiter tief im Süd-Ozean auf die einsame Insel Tsalal. Diese Insel, die sich in einer Region hinter dem Eisschelf befindet und aufgrund von warmen Strömungen in der Nähe des Südpols über ein mildes Klima verfügt, zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass auf ihr die Farbe Weiß weitestgehend fehlt. Die indigene Bevölkerung der Insel wird im Bericht, der als posthum publiziertes Manuskript des Protagonisten Arthur Gordon Pym ausgegeben wird, als wild, unzivilisiert und verräterisch dargestellt.[305] Auch die Sprache der Indigenen wird mit großem Nachdruck als völlig fremd und unverständlich beschrieben. Dabei werden, mit der Ausnahme eines einzigen Satzes,[306] in Poes Text nur einzelne Wörter aus dieser Sprache

304 Einen philologischen Nachweis des Zitats, dessen Herkunft in einer Art Rätselspiel Schritt für Schritt weiter offengelegt wird, liefert in seiner exemplarischen Analyse der ersten Seite von *Zettel's Traum* Drews 2014a, 36: »Damit aber ist zugleich auch die Reihe der Zitate aus dem Werk Edgar Allan Poes eröffnet, denn ›Ana moo=moo‹ ist ebenso wie einige Zeilen weiter unten das »Lama=Lama!« einer der Rufe der Eingeborenen auf der Südmeerinsel Tsalal in Poes Erzählung ›The narrative of Arthur Gordon Pym‹.« Schierbaum 2017, 221 bespricht die Stelle als Beispiel der intertextuellen Arbeit mit »dekontextualisierten Textpartikeln«, die für *Zettel's Traum* typisch sei.

305 Die Dichotomie zwischen Weiß und Schwarz wird seit Harry Levin und Leslie Fiedler immer wieder als Ausdruck der »rassistischen Phobie« Edgar Allan Poes und der weißen amerikanischen Bevölkerung gegenüber den versklavten Afroamerikanern verstanden (M. S. Lee 2005, 4x3). Dass auch Schmidt eine solche Lesart erwogen hat, zeigt sich in einer Bemerkung in *Vorläufiges zu Zettel's Traum*, die einen Bezug zum afroamerikanisch geprägten New Yorker Stadtviertel Haarlem herstellt – und sich selbst durch rassistischen Sprachgebrauch auszeichnet (BA S/2, 44). Daneben sind Lesarten verbreitet, die diese Dichotomie (zusätzlich) als eine metaphysisch-dualistisch aufgeladene Allegorie von Hell und Dunkel interpretieren.

306 Dieser Satz wird, entgegen der Strategie des ganzen restlichen Textes, der im Wesentlichen darauf abzielt, die Sprache von Tsalal als für die Besucher völlig unverständlich darzustellen, mit

präsentiert. Neben mehreren Orts- und Eigennamen[307] sind dies drei Ausrufe. Diese werden allesamt mehrfach wiederholt, ohne dass deren Bedeutungen jemals explizit dargelegt werden: *Anamoo-moo!, Lama-Lama!* sowie *Tekeli-li!* Bei den ersten beiden Wörtern, die nur in Kombination auftauchen, handelt es sich um die ersten Äußerungen der indigenen Inselbevölkerung überhaupt, die die Besucher vernehmen, als sich ihnen bei der Einfahrt in eine Bucht an der neu entdeckten Insel vier Kanus nähern.

> [T]he strangers made a full stop, and commenced a loud jabbering all at once, intermingled with occasional shouts, in which we could distinguish the words *Anamoo-moo!* and *Lama-Lama!* They continued this for at least half an hour [...].[308]

Mehrfach und in nahezu identischen Formulierungen[309] wird dabei betont, es handle sich bei den beiden genannten Formen um die einzigen Wörter, die sich in der Wahrnehmung der westlichen Besucher dahin gehend auszeichneten, dass sie vor dem Hintergrund des diffusen Geschnatters der Sprechenden als distinkte Wörter wahrgenommen werden, während bei allen anderen Wörtern selbst dieser erste Schritt, bei dem die kontinuierliche Lautfolge in einzelne Wörter segmentiert wird, scheitert. Mit dieser Hervorhebung der lautlichen Prägnanz innerhalb der sonst gänzlich undurchdringlichen Textur der unverstandenen Sprache liegt der Schwerpunkt gänzlich auf den Signifikanten.

Die Bedeutungsseite der Wörter der Sprache von Tsalal wird in Poes Text gezielt als Leerstelle belassen – innerhalb der Fiktion darf man annehmen, dass diese für die Menschen auf der Insel bedeutungsvoll sind –, doch ihre Bedeutung bleibt nicht nur für die von außen kommenden Protagonisten verborgen; sie wird auch der Leserschaft gegenüber an keiner Stelle offengelegt. In dieser Außenperspektive auf die Sprache von Tsalal werden die Wörter ›Anamoo-moo!‹ und ›Lama-Lama!‹ zu Signaturen der Sprache selbst, insofern sie für die Außenstehenden

---

einer Übersetzung versehen, vgl. Poe 1899, 2,155: »he merely answered that *Mattee non we pa pa si*—meaning that there was no need of arms where all were brothers.«

307 Es sind dies »Two-wit«, der Name des Anführers, der die amerikanisch-europäischen Seefahrer zunächst willkommen heißt (Poe 1899, 2,145); »*Klock-Klock*«, der Name einer Siedlung (2,145); das Wort »*Wampoos* or *Yampoos*«, das einen Ehrentitel einer bestimmten Gruppe unter den Bewohnern von Tsalal darstellt (2,145), »Nu-Nu« als Name des von Pym und Peters gefangen genommenen Inselbewohners (2,183); »*Tsalemon* or *Psalemoun*« als Name des gemeinsamen Königs der Inseln (2,183) und schließlich, ganz zum Ende erst, »*Tsalal*« als ihr Name (2,183).

308 Poe 1899, 2,139.

309 Wortwörtlich dieselbe Formulierung findet sich in Poe 1899, 2,147: »As we approached the village with Too-wit and his part, a vast crowd of people rushed out to meet us, with loud shouts, among which we could only distinguish the everlasting *Anamoo-moo!* and *Lama-Lama!*«

absolute Fremdheit und Unverständlichkeit dieser Sprache anzeigen. Die ›Sprache von Tsalal‹ ist eine fiktive Sprache, die von Edgar Allan Poe zum alleinigen Zweck erfunden wurde, fremd und unverständlich zu sein.

Die Wörter der Sprache von Tsalal verkörpern eine reine sprachliche Materialität, die über die reinen Signifikanten hinaus nichts Weiteres in sich enthalten. Der Zugriff auf die Semantik der Sprache ist der indigenen Bevölkerung von Tsalal vorbehalten und wird in der Erzählkonzeption sowohl vor den seefahrenden Eindringlingen als auch vor dem Publikum gezielt verborgen. Die fremden Wörter von Edgar Allan Poes Sprache von Tsalal dienen einzig diesem einen Zweck: Sie verkörpern, gegenüber der Leserschaft, ihre eigene Unverständlichkeit.[310]

Die Zeichenförmigkeit dieser Sprache ist in der Außenperspektive kaum mehr als supponiert; im konkreten Umgang unterscheidet sie sich kaum von Vogelgesang: Sie bleibt ein reines Klangereignis, ohne die zeichenhafte Verweistätigkeit, die eine verstandene Sprache sonst hinsichtlich ihrer Bedeutung durchsichtig zu machen vermag. Nicht von ungefähr finden sich zum Ende der Erzählung Hinweise darauf, dass es sich bei der Sprache von Tsalal um eine der »Natur abgelauschte Sprache« handelt,[311] die sich zumindest in Teilen direkt aus Vogellauten zusammensetzt: Das Wort *Tekeli-li*, der dritte, wiederholt aufgezeichnete Ausruf der indigenen Inselbevölkerung, kann auf den gleichlautenden Ruf eines Vogels zurückgeführt werden, der nicht zur Insel gehört, sondern vom Meer um den Südpol stammt.[312]

310 Pollin 1981, 1,318: »Poe knew that his language would forever remain nonsense to his readers«.
311 Krumme 1976, 125.
312 »Many gigantic and pallidly white birds flew continuously now from beyond the veil, and their scream was the eternal *Tekeli-li!* as they retreated from our vision.« (Poe 1899, 2,185) Ähnliches zeigt sich auch im Falle der Wörter *Tsalemon* und *Tsalal*, deren Initiallaut ›Ts‹ als ein anhaltender Zischlaut beschrieben wird, den die Seeleute nicht auszusprechen vermochten, der aber genau dem Ruf einer schwarzen Rohrdrommelart entspreche, die auf der Insel lebt: »The commencement of the words *Tsalemon* and *Tsalal* was given with a prolonged hissing sound, which we found it impossible to imitate, even after repeated endeavours, and which was precisely the same with the note of the black bittern we had eaten up on the summit of the hill.« (Poe 1899, 2,183) Hier zeigt sich erneut die extreme Aufmerksamkeit, die der Materialität der Laute dieser Sprache gewidmet wird. Auffällig ist, gerade auch mit Blick auf die scheinbar durch die Natur hervorgebrachten hieroglyphischen Inschriften, die Tendenz von Poes Text, die Sprache auf Tsalal als *physei* zu inszenieren, sodass sie in dieser Hinsicht der adamitischen Sprache gleicht. Neben das Zitat der obigen Passage in der linken Marginalie werden rechts die folgenden kryptischen Zeilen gesetzt: »(›Vogelsprache kund, Fögl=schbrachDecunt : wie Tsale mou …)« (ZT 34 r). Es handelt sich dabei um das Zitat aus dem Gedicht *Aus der Jugendzeit* von Friedrich Rückert: »O du Kindermund, o du Kindermund, | Unbewußter Weisheit froh, | Vogelsprachekund, vogelsprachekund, | Wie Salomo!« (Rückert 1882, 5,30). Dabei wurde die letzte Zeile dahin gehend verändert, dass sie sich liest wie ein weiteres Wort der Sprache von Tsalal: »*Tsalemon* or *Psalemoun*« (Poe 1899, 2,183).

Wieder einmal liegt damit eine Konstellation vor, die als Auslöser und Ausgangspunkt wilden Übersetzens ausgemacht wurde: Konfrontiert mit der fremden Sprache, wird die Aufmerksamkeit beim Lesen notwendigerweise auf die offen daliegenden Signifikanten und damit auf die lautliche und grafische Materialität der Zeichen gelenkt. Ein Umgang mit Poes Text, der in diesen Zeichen Sinn und Bedeutung freilegen will, kann nicht nach konventionellen semantischen Methoden vorgehen, sondern muss sich notwendigerweise anderer Verfahren bedienen. Jeder Versuch einer Auslegung des fremden Worts in Form einer semantischen Übersetzung der Bedeutung ins Englische, ins Deutsche oder in jede andere Sprache kann sich dabei nur auf Muster und Strukturen beziehen, die sich in den Signifikanten selbst finden. Eine reguläre Übersetzung von Wörtern und Sätzen der fiktiven Sprache von Tsalal ist daher nicht möglich. Deshalb muss jede Übersetzung daraus notwendigerweise eine wilde Übersetzung sein.

Dies wird im Text selbst vorgeführt: Die Seeleute versuchen, in der Rede des indigenen Anführers Too-Wit einen Anhaltspunkt bezüglich des Inhalts seiner Ausführungen zu erhaschen: Dabei bleibt ihnen nichts anderes übrig, als darauf zu achten, wie sich die Betonung der »*Anamoo-moos!*« und »*Lama-Lamas!*« verändert, und auf dieser dürftigen Grundlage ihre Hypothesen darüber zu entwickeln, was dies bedeute.[313] Einen weiteren Versuch einer solchen übersetzerischen Sinnfabrikation allein auf der Basis der Materialität der fremden Wörter inszeniert Edgar Allan Poe in der fiktionalen *Note,* die dem Manuskript nachgeschoben ist: Mit Blick auf die komplexen, aber angeblich natürlich entstandenen labyrinthischen Formationen einiger Klüfte auf der Insel und die eingeritzten Spuren darin wird angedeutet, diese Zeichen ließen sich mithin als arabische, äthiopische oder hieroglyphische Schriftzüge deuten. In diesem Zusammenhang werden, mit Bezug auf semitische Wurzelkonsonanten, spielerisch auch spekulative wilde Übersetzungen für die Wörter *Tsalal* und *Tekeli-li* insinuiert.[314] Damit ist Poes intrikates Rätselspiel mit seiner Leserschaft endgültig in Gang gesetzt: Die Wörter der Sprache von Tsalal zeigen sich als fremd, geheimnisvoll und unverständlich. Gerade deshalb sollen sie zur spekulativen Deutung animieren, was notwendigerweise zu weiteren wilden Übersetzungen führen wird. Das Wort *Anamoo-moo* wird im *Arthur Gordon Pym* an keiner Stelle erläutert; es bleibt absolut fremd.

313 Poe 1899, 2,148: »After some trouble a certain degree of quiet was restored: when the chief addressed us in a speech of great length, and very nearly resembling the one delivered in the canoes, with the exception that the Anamoo-moos! were now somewhat more strenuously insisted upon than the Lama-Lamas!«.

314 Poe 1899, 2,186–188.

Damit zurück zu *Zettel's Traum*. »Anna Muh=Muh« ist, wie der Exkurs in den *Pym* gezeigt hat, tatsächlich die verfremdete Schreibung eines einzigen Worts, das sich im entscheidenden Intertext allein dadurch auszeichnet, dass es keine Bedeutung hat und darum unverständlich ist. Damit fungiert das Wort als Fremdkörper und markiert zugleich den Anfang des Texts. Es drängt sich der Verdacht auf, dieses Wort sei gezielt gewählt worden: Als Nichtwort, das sich durch seine vollständig unbekannte Bedeutung auszeichnet, bleibt es zunächst unverständlich. Im Verlauf des Texts aber kann das Wort in vielfacher Weise mit Sinn gefüllt werden. Dadurch wird es poetisch produktiv. Mit Blick auf die prominente Platzierung zu Beginn des Texts und seine Funktion als unverstandener Fremdkörper nimmt das Wort ›Anamoo-moo‹ damit eine Rolle ein, die mit jener des fremden französischen Worts *verollez* zu Beginn der *Geschichtklitterung* absolut vergleichbar ist.[315]

Gerade diese semantische Offenheit macht es möglich, dieses Wort in *Zettel's Traum* einer umfangreichen und vielseitigen Semantisierung zu unterziehen. In *Zettel's Traum* zeigen sich vielfältige Verfahrensweisen, mit denen der fremde Ausdruck, wie auch andere Wörter aus der Sprache von Tsalal, mit Bedeutung aufgeladen werden. Bei einem Wort wie ›Anamoo=moo‹, das über keine erste und eigentliche Bedeutung verfügt, zeigen sich diese Verfahrensweisen besonders deutlich. Auch andere Wörter aus der fremden Sprache von Tsalal,[316] die für das i. Buch von *Zettel's* Traum titelgebend geworden ist,[317] haben ihren Weg in Schmidts Text gefunden und erfüllen dort eine ähnliche Rolle: Sie erlauben es, zu inszenieren, wie Bedeutung aus dem Nichts generiert wird: die Schöpfung von Sinn aus der Materialität der Sprache, ein sprachmagischer Zaubertrick. Im mehrfachen wilden Übersetzen dieser ersten, fremden Wörter konstituiert sich der Text.

Der Prozess der Sinnproduktion aus dem Material von Poes Sprache von Tsalal, der in *Zettel's Traum* inszeniert wird, vollzieht sich in mehreren Schritten, die eng miteinander verknüpft und in ihrer Explikation aufeinander bezogen sind. Dies macht es nötig, ständig vor- und zurück zu lesen. Es lassen sich im ersten Buch drei distinkte Stufen der Auseinandersetzung mit den Wörtern der Sprache von Tsalal unterscheiden.

---

315 Siehe Kap. II.5.1.

316 Unter den Materialien, die in Drews und Plöschberger 2001a, 111 abgedruckt sind, findet sich eine Tabelle, mit der Überschrift »Die Sprache von Tsalal« vom 16.12.64. Diese enthält 13 »Ausdrücke« aus Poes *Pym*, die mit der Sprache von Tsalal in Zusammenhang stehen, jeweils mit den Seitenangaben ihres Auftauchens in der ›Virginia‹-Ausgabe und einer knappen »Erklärung«. Darunter finden sich alle Wörter, die in der Folge besprochen werden.

317 Die vollständige Überschrift des Buches lautet »DAS SCHAUERFELD oder die Sprache von Tsalal« (ZT 3).

Erstens. Eine sprachmagische Stufe, in der die Wörter fremd bleiben, aber performativ auf den Haupttext wirken und dafür verantwortlich sind, die erzählte Szenerie hervorzubringen (ZT 4–5). Die Bedeutung dieser Wörter – soweit man in diesem Fall überhaupt von Bedeutung sprechen kann – ergibt sich nur durch die Analyse der einzelnen Wortbestandteile sowie aus dem vorliegenden Kontext.

Zweitens. Ein narrativer Umgang mit den fremden Wörtern, bei dem diese subliminal auf die Interaktion und die Gespräche der handelnden Figuren einwirken und zum Gegenstand von weiterführenden Überlegungen werden (ZT 13–14). Verschiedene Deutungen, die auf wilden Übersetzungen basieren, zirkulieren im Text. Doch die Mechanik der Transformation bleibt verborgen, Begründungen und Argumente fehlen ganz. Die fremden Wörter treiben, als generatives Material, die Gespräche und Unterhaltungen voran.

Drittens. Ein hermeneutischer Umgang mit den fremden Wörtern, bei dem im Gespräch der Figuren explizite Analysen und Interpretationen einzelner Wörter formuliert werden (ZT 30–31). Die einzelnen Deutungen werden begründet, indem allgemeine Prinzipien formuliert werden, mit denen sich – so der Anspruch – alle Wörter zugleich dechiffrieren lassen. Es handelt sich in diesem Fall um einen deduktiven und quasi-rationalistischen Umgang mit den fremden Wörtern, der sich der Verfahren des wilden Übersetzens bedient und diesen Gebrauch ausdrücklich offenlegt.

In *Zettel's Traum* werden die Deutungen zu den fremden Wörtern schrittweise entwickelt. Die Interpretationen werden mit jedem Schritt expliziter formuliert. Der Text ist daraufhin angelegt, von jedem neu erreichten Punkt im Erkenntnisprozess rückwärts gelesen zu werden: Erst im Licht des späteren Verständnisses lassen sich die jeweils vorhergehenden Szenen teilweise verstehen. Es gibt, so meine These, in *Zettel's Traum* nicht einen einzigen Umgang mit den fremden Wörtern der Sprache von Tsalal, sondern verschiedene. Auch erfahren die fremden Wörter der Sprache von Tsalal nicht eine einzige Deutung, sondern viele. Entscheidend dabei ist, dass die unterschiedlichen Lesarten gleichwertig sind: Sie werden nicht gegeneinander abgewogen, sondern miteinander addiert. Indem der Text die verschiedenen Lesarten übereinanderlegt, werden die fremden Signifikanten in *Zettel's Traum* performativ zu vieldeutigen und komplexen poetischen Wörtern gemacht.

Dies gilt es nun im Detail nachzuweisen. Die drei Episoden, in denen die Sprache von Tsalal und das Wort *Anamoo-moo* eine wichtige Rolle spielen, werden dabei in umgekehrter chronologischer Reihenfolge besprochen, da sich die ersten beiden Szenen nur vor dem Hintergrund der letzten vollständig verstehen lassen.

Nachdem also bereits früher in der Handlung einige Andeutungen zur Sprache von Tsalal gefallen sind, wird Daniel Pagenstecher in dieser letzten Szene von Paul und Wilma Jakobi ausdrücklich darum gebeten, seine Erkenntnisse zu dieser Sprache

ausführlich darzulegen, da diese im Zuge ihrer Übersetzungstätigkeit bislang zu keiner sinnvollen Interpretation der einzelnen Wörter gelangt sind. Strukturell hat die Episode dabei im narrativen Gefüge die Funktion einer initialen Probe, mit der Daniel Pagenstecher seine vorzügliche Eignung als Exeget von Edgar Allan Poe beweisen soll, um damit für seine weiteren Theorien und Interpretationen Glaubwürdigkeit zu erlangen.[318]

Als argumentative Gegnerin Pagenstechers wird dabei die französische Psychoanalytikerin Marie Bonaparte (1882–1962) präsentiert, deren Buch *Edgar Poe, Étude psychanalytique* (1933),[319] eine psychoanalytische Untersuchung der Werke Poes, in *Zettel's Traum* einen wichtigen Bezugspunkt darstellt.[320] Gleich zweimal wird ein Exzerpt aus diesem Buch zitiert, in dem Bonaparte eine inhaltliche Deutung der Wörter der Sprache von Tsalal als unmöglich bezeichnet und ausdrücklich verlangt, auf eine Interpretation zu verzichten:

> I do not purpose to interpret the various cries of these natives of the black isle which flows with rivers of blood. To do that, we should need Poe's own associations, and these no one can supply. All we can say is that words like *Anamoo-moo*, *Lama-Lama* and other wild cries, remind us of infant babble.[321]

---

318 In der Sekundärliteratur zu Edgar Allan Poe stellt sich die prinzipielle Frage nach dem korrekten interpretativen Umgang mit den Wörtern der Sprache von Tsalal. Der ostentative Geheimnis-Charakter dieser Wörter wirkt, in Verbindung mit der angehängten *Note*, als eine gezielte Provokation der Interpret:innen dieses Werks, spekulative Deutungen und Übersetzungen dieser fremden Wörter vorzunehmen. Die Forschung zum *Pym* hat diverse Deutungen für jedes einzelne der Wörter vorgeschlagen. Es findet sich jedoch auch das Argument, dass aus der gezielt hervorgebrachten Unverständlichkeit der Wörter der Sprache von Tsalal ein Interpretationsverbot abzuleiten sei. So vertritt der Herausgeber des Stellenkommentars der aktuellen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Poes mit Blick auf die divergierenden und vielfach wenig überzeugenden Interpretationen die Auffassung, es sei kein Sinn zu finden, wo Unsinn beabsichtigt ist (Pollin 1981, 1,318).

319 Bonaparte 1933; Schmidt zitiert allerdings aus der in London bei Imago erschienenen englischen Übersetzung des Buches: Bonaparte 1949.

320 Pagenstechers Haltung zu Marie Bonaparte, Prinzessin von Griechenland und Dänemark, der hochadeligen Freud-Schülerin und Autorin, ist ausgesprochen negativ, er arbeitet sich an ›MB‹ regelrecht ab. Allein wegen ihres Geschlechts wird ihr abgesprochen, einen männlichen Literaten literaturwissenschaftlich oder -psychologisch einer Analyse zu unterziehen (ZT 22–23) Dieses Ressentiment scheint sich dadurch zu begründen, dass Marie Bonaparte letztlich genau das Pagenstecher'sche Projekt bereits vorweggenommen hat: ihr Buch ist eine Psycho-Biografie von Edgar Allan Poe auf der Basis seiner literarischen Schriften (Bonaparte 1949; Argument bei Dietz 1993, 27; vgl. auch die Studie von Köhler 1994 zur literarischen ›Tiefenhermeneutik‹).

321 Bonaparte 1949, 338 Ich zitiere hier die englische Übersetzung des Textes, auf die sich auch Schmidt stützte (vgl. Gätjens und Jürgensmeier 2003, 409).

Bonaparte begründet ihre hermeneutische Zurückhaltung damit, der Interpretin seien die idiosynkratischen Assoziationen von Edgar Allan Poe zu diesen Wörtern nicht mehr zugänglich. Dieses methodologische Caveat erklärt sich bei Bonaparte mit Blick auf das klassisch freudianische Prozedere, das von der mündlichen Gesprächssituation zwischen Therapeutin und Patient ausgeht. Dabei ist für die Deutung eines Traumes der manifeste Trauminhalt an sich nicht hinreichend; vielmehr werden auch die im Gespräch hervorgebrachten freien Assoziationen des Patienten entscheidend zu dessen Deutung herangezogen.

Wilma Jakobi macht sich das Zitat zu eigen und formuliert volle Zustimmung. Damit weist sie Daniel Pagenstechers Behauptung zurück, über eine inhaltliche Deutung der Sprache zu verfügen. Pagenstecher insistiert auf seinem Standpunkt, und nimmt den Einspruch zum Ausgang, das angeblich Unmögliche zu beweisen und eine Deutung der verschiedenen Wörter der Sprache von Tsalal vorzulegen. Dazu formuliert er eine allgemeine Theorie, gemäß der die Sprache von Tsalal »ein, absichtlich leicht=korrumpiertes, Hebräisch; versehen mit den reduplizierenden Endungen der Südsee=Sprachen« ist (ZT 31 l).[322] Mit diesem Verweis auf die hebräische Sprache glaubt Pagenstecher über den fehlenden Schlüssel zu verfügen, der die Rekonstruktion der Bedeutung der fremden Wörter erlaubt. Damit verkoppelt er die unverständlichen Signifikanten mit dem ausgebauten sprachlich-kulturellen Lexikon der hebräischen Sprache und kann diese Formen damit auf eine festgelegte Bedeutung zurückführen. Indem er darauf verweist, dass erstens die hebräischen Wörter verfremdet seien und zweitens unterstellt, die Endsilben seien einer Reduplikation – d. i. die Wiederholung einzelner Silben in einem Wort, wie sie für polynesische Sprachen typisch ist – unterzogen worden, verschafft sich Pagenstecher eine große interpretatorische Freiheit bei der Zuordnung der unverständlichen Wortkonstruktionen aus der Sprache von Tsalal zu bekannten hebräischen Wörtern.[323]

---

322 Eideneier 2004, 122 stellt es generell infrage, dass Schmidt während seiner Übersetzungsarbeit am *Pym* zu dieser These gelangt sei, um sie in *Zettel's Traum* zu verwerten, da es in Wahrheit »der von Schmidt nicht erwähnte Sydney Kaplan« (vgl. Kaplan 1960, XVII–XVIII) gewesen sei, der längst dargelegt habe, »dass die Namen der Tsalal-Einwohner hebräisch seien und dass die ungezügelte Insel-Bevölkerung eine Art Hebräisch spreche«, was jedoch durch Ridgely 1970 vehement bestritten worden sei. Mit Blick darauf, dass sich Kaplans Buch nicht in Schmidts Bibliothek befindet und sich in Schmidts Schriften auch sonst keine Hinweise darauf finden, erscheint Eideneiers Schlussfolgerung vorschnell; es ist genauso plausibel, dass Schmidt die Hebräisch-These unabhängig von Kaplan entwickelt hat.

323 Die deutliche Scheidung zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Schatten und Licht erinnert an stark dualistische metaphysische Systeme wie den Manichäismus und die Gnosis, die zwischen der guten Seele und dem bösen Geist unterschieden. Die Poe-Forschung selbst präsentierte bereits gnostische Deutungen der Farbensymbolik zum *Pym*. Unabhängig davon ist die Gnosis für Schmidts

Angesichts des allgemeinen Geltungsanspruchs dieser These folgt die Notwendigkeit, jedes einzelne Wort nach dem vorgeschlagenen Verfahren zu erläutern. Um das Wort ›Anamoo-moo‹ zu erläutern, zitiert Daniel Pagenstecher aus der biblischen Völkertafel, in der unter anderem das Volk der ›Anamīm‹ erwähnt wird (Gen. 10,13).[324] Pagenstecher kommentiert, zu ›Anamim‹ könne man, »in jedem besseren ›Bibellexikon‹, lesen : ›Wahrscheinlich soviel als NORDLAND‹« (ZT 30 l).[325] Nach demselben Prinzip werden auch die Wörter ›Tsalal‹, ›Tekeli-li‹ und ›Lama=Lama‹ auf hebräische Begriffe zurückgeführt. Hinter dem Namen der schwarzen Insel ›Tsalal‹ verstecke sich hebräisch ›Zalmon‹ mit der Bedeutung »›dunkel; schattig‹« (ZT 31 l), während ›tekeli=li‹ aus hebräisch ›tekeleth‹ gebildet sei, was »LUTHER grundsätzlich=falsch mit ›gelb, hellgelb, Gelbwerk, gelbe Seide‹ zu übersetzen pflegte«, wo es sich doch um die »hellste=strahlendste« der hebräischen kultischen Farben handle (ZT 31 l). In beiden Fällen will die Interpretation dabei eine größere Plausibilität gewinnen, indem sie sich in die Farbsymbolik von Poes Erzählung eingliedert: Tsalal wird als schwarze Insel beschrieben, während das Wort ›tekeli=li‹ bereits im englischen Text ostentativ mit der Farbe Weiß in Verbindung gebracht wird.[326]

Die philologische Exaktheit des Vorgehens[327] und die Erklärungskraft der Resultate erwecken den Eindruck einer gewissen Glaubwürdigkeit. Auch finden sich in

---

eigenes Denken und seine Schöpfungsablehnung zentral. Sie verbindet das Frühwerk (siehe *Leviathan* oder auch *Aus dem Leben eines Faunes* mit dem ausführlichen Zitat aus Irenäus' Darstellung der Valentinianischen Gnosis) mit seinem Spätwerk; dazu Noering 1982; Dunker 1994, 140–150; Jenrich und Süselbeck 2000, 131–160; Jurczyk 2010, 106–109; Eideneier 2004, 113.

324 Schmidt zitiert die Genesis nach Gunkel 1910, 89. Vgl. dazu den Eintrag »Anamim« im Bibelwörterbuch von Guthe 1903, 31: »ein zu Aegypten gerechnetes Volk Ge 10 13, in dem man die Deltabewohner (Knobel) oder Semiten im ö Delta (Ebers) vermuthet hat« (Beide Bücher finden sich in Schmidts Bibliothek, Gätjens und Jürgensmeier 2003, 13 resp. 522).

325 Die rechte Spalte liefert dazu mit philologischer Gewissenhaftigkeit den korrekten bibliografischen Verweis auf das fünfbändige »Bibel-Lexikon« von Daniel Schenkel, aus dem die Passage wörtlich übernommen wurde: »**Anamim**, wahrscheinlich soviel als Nordland, ein Völkername (1 Mos. 10,13, 1 Chron. 1,11), der sonst in der Bibel nicht weiter vorkommt. Es sind vermutlich die Bewohner Nordägyptens (des Delta) darunter zu verstehen« (Schenkel 1869, 1,129, Herv. i. O.).

326 Dass dieser Bezug bei Schmidt intendiert ist, zeigt Zettel 709, der unter der Überschrift »Tekelili« zunächst auf »Luther's Übersetzungsfehler« hinweist und, durch einen waagrechten Strich abgetrennt, festhält: »= Helle : dies der Schrei der Vögel« (Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 709).

327 Wie Edgar Allan Poe seine Kenntnisse der hebräischen Sprache erlangte, wird biografisch mehr schlecht als recht begründet, indem auf seine Beschäftigung mit der Frage des Verbleibs der 12 verlorenen Stämme Israels verwiesen wird; Pagenstecher spekuliert darüber, Poe habe bereits früh Joseph Smiths Book of Mormon (Erstveröffentlichung 1830) rezipiert; die spezifischen Wortkenntnisse werden auf Poes Bekanntschaft mit dem nordamerikanischen klassischen Philologen Charles Anthon (1797–1867) zurückgeführt: »wó=hér hatte POE seine ganzen Nicht=Kenntnisse im

der anglo-amerikanischen Poeforschung vergleichbare Deutungsversuche,[328] die vor dem Hintergrund der spekulativen Andeutungen zur Hieroglyphik im Anhang des *Pym* entstanden sind. Trotz alledem handelt es sich bei all diesen Deutungsvorschlägen um steile Thesen, die sich wilder Übersetzungsoperationen bedienen und in ihrem hermeneutischen Gehalt im Sinne einer Exegese des Texts fragwürdig sind. Als literarische Fiktionen hingegen sind sie ungemein kreativ.

Wie wild die Übersetzungen sind, die diesen Ableitungen zugrunde liegen, und wie virtuos in *Zettel's Traum* Wörterbücher eingesetzt werden, um in der etablierten kulturellen Enzyklopädie Verwirrung zu stiften, zeigt sich besonders am Beispiel des Worts ›Lama-Lama‹. Dieses Wort bedeute ›Fleisch‹, so erklärt Pagenstecher, genauer »vielphil Fleisch« (ZT 31 l). Er begründet dies, indem er ausführt, die biblische Stadt Bethlehem heiße eigentlich »›Beit=*Lahem*‹ gleich ›Fleisch=Haus‹«, woraus er implizit ableitet, dass hebräisch ›lahem‹ Fleisch heißen müsse. Stärker noch als in den vorhergehenden Beispielen ist es bei diesem wilden Übersetzungsprozess fragwürdig, wie Daniel Pagenstecher von ›Lama=lama‹ auf ›lahem‹ schließt. Vor allem aber lautet die tatsächliche Bedeutung des hebräischen Worts *lékhem* (לֶחֶם) nicht ›Fleisch‹, sondern ›Brot‹.[329] Die Übersetzung des Stadtnamens ist nur dann korrekt,

---

Hebräischn=etc?« : »Von CHARLES ANTHON –« (versetzte er ohne zu zuckn)« (ZT 32 l); Dazu präzisiert Sangmeister 1999, 11: »Poes Quelle hierfür war nicht direkt, wie Pagenstecher/Schmidt vermutet der Altphilologie Charles Anthon (1797–1867), den Poe am 27. Mai 1847 brieflich um linguistische Auskünfte gebeten hatte, sondern das zuerst 1810–1812 in Leipzig erschienene, zweibändige »Hebräisch-Deutsche Handwörterbuch [...]«, das Edward Robinson unter dem Titel »A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament« (Boston 1836) ins Englische übersetzt hatte und das auf Seite 866 f. der amerikanischen Ausgabe das im Äthiopischen wurzelnde hebräische Lemma ›tsalam‹ (›schattig, obskur, dunkel, Dunkelheit‹) verzeichnet.«

328 Tatsächlich gibt es auch vonseiten der literaturwissenschaftlichen Poe-Forschung einzelne Stimmen, die eine *lectio hebraica* der Sprache von Tsalal propagieren. So schreibt Wilson 2003, 207: »The word ›Tsalal‹ itself recalls the Hebrew word for ›shadow‹«, da die schwarze Insel in einer gnostischen Allegorie im scharfen Gegensatz zum weißen Pol stehe; während Irwin 2016, 232 den Laut ›Tekeli-li‹ auf das biblische Menetekel (Daniel 5,25) bezieht, dies jedoch auch als eine gezielte Versuchung von Seiten Poes für die Interpreten reflektiert: »in carrying out a philological examination of the word Tekeli-li, we may find ourselves in the opposite situation of imposing a meaning upon a group of phonemes that have no more inherent significance than the sound of a bird's cry. Yet if this willed self-projection of significance, this making of meaning, is what Poe is luring us to, he must have, in order for the trick to work, a specific pitfall in mind, a particular resemblance that he is encouraging us to impose upon the word in the act of interpretation.«

329 Die beiden Wörter *lékhem* und *laḥm* lassen sich auf eine gemeinsame etymologische Wurzel zurückführen, die schlicht *Essen* bedeutet, eine Bedeutung, die sich im Hebräisch der Bibel und in poetischen Kontexten noch findet. In Pagenstechers Fall scheint jedoch alles dafür zu sprechen, dass er die arabische Form (*Beit laḥm*) als hebräische (*Beth lekhem*) ausgibt und dann entsprechend

wenn man das verwandte arabische Wort *laḥm* (لَحْم) zugrunde legt, was tatsächlich Fleisch bedeutet.[330] Pagenstecher übersetzt, entgegen seiner Ansage, nicht aus dem Hebräischen, sondern aus dem Arabischen: Er verursacht beim erneuten Gebrauch seines Bibellexikons gezielt eine Verwirrung der Sprachen.[331]

Trotz des apodiktischen Tons, in dem These und Deutungen vorgetragen wurden, sind die Wörter der Sprache von Tsalal mit hebräischen Formen nicht identisch, sondern verfügen nur über mehr oder weniger große Ähnlichkeiten mit diesen. In vielen Fällen ließen sie sich genauso gut auch zu anderen Wörtern dieser Sprache stellen. Dies zeigt sich daran, dass im Kontext der Passage weitere hebräische Wörter mit gewissen Ähnlichkeiten zu Wörtern der Sprache von Tsalal herumspuken. So wird Pagenstecher direkt im Anschluss an die vorliegende Szene wegen seiner Zeichendeutungskünste mit dem biblischen Daniel verglichen, da er das »Menetekeln nich lassen« könne. Damit verweist *Zettel's Traum* auf die biblische Urszene des wilden Übersetzens. Angespielt wird darauf, wie der Prophet Daniel König Belsazar die sprichwörtliche Schrift an der Wand vorliest, die Worte »Mene mene tekel u-parsin«. Diese legt er ihm anschließend und übersetzend aus: »Tekel, das ist, man hat dich auf der Waage gewogen und zu leicht befunden.« (Dan 6,25–27) Da diese Auslegung auf mehreren hebräischen *puns* beruht, wird Daniel damit zum direkten Vorgänger Pagenstechers erklärt. Zugleich wird vom Wort ›tekel‹ aber gefragt, ob es »beim=POE« nicht auch »mit drin hängen« könnte (ZT 33 m); davon abgeleitet taucht auch das englische Wort *tekelite*, ›Schuldner‹ im Text auf.[332] Damit werden implizit weitere hebräische Lesarten für *tekeli=li* in den Text integriert.

übersetzt. Bethlehem liegt im Westjordanland, das bis 1967 von Jordanien annektiert war, die arabische Form ist also sogar die politisch naheliegende.

330 Diese Beobachtung habe ich bereits in meinem Vortrag »Übersetzungsfehler. Ein poetisches Verfahren bei Arno Schmidt« vom 6.10.2018 formuliert, vgl. Trösch 2022b, 158.

331 Wie diese – absichtliche? – Verwechslung zustande gekommen ist, zeigt ein weiterer Blick in das ›Bibel-Lexikon‹ von Schenkel, wie es der Hinweis in der rechten Marginalie nahelegt: »(Schenkel 1,426;« ZT 31). Darin ist die Rede vom »Städtchen Bethlehem, ›Brothaus‹, jetzt Beitlahm ›Fleischhaus‹ genannt«. Mit ›jetzt‹ meint der Autor des Lexikons, das 1869 erschienen ist, natürlich das zeitgenössische Palästina mit seiner arabischsprachigen Bevölkerung unter der Herrschaft des Osmanischen Reichs; er bezieht sich also auf die arabische und nicht auf die hebräische Version des Ortsnamens (Schenkel 1869, 1,426).

332 Eine solche Lesart wird mit Blick auf Edgar Allan Poes ›Schulden‹ ausdrücklich erwogen; eine Glosse in der rechten Spalte erläutert den Zusammenhang: »(›a tekelite‹ = ›a defaulting debtor‹, P1)«. Dass die Gleichsetzung von Mene-›Tekel‹ und ›tekeli=li‹ intendiert ist, zeigt sich daran, dass an späterer Stelle ausdrücklich davon die Rede ist, dass im »UrText ›tekel(ili)‹« stehe (ZT 866 m).

Diese beiden Lesarten[333] und viele weitere Deutungsmöglichkeiten für die Wörter der Sprache von Tsalal finden sich in den Zettelkästen zu *Zettel's Traum*.[334] Dies zeigt, wie vielseitig und breit gestreut die hebräischen Wörter sind, die Arno Schmidt zur Übersetzung der Sprache von Tsalal prinzipiell erwog. Daneben finden sich, insbesondere in den Marginalien von *Zettel's Traum*, Übersetzungen und Deutungen der Wörter in diverse andere Sprachen.[335] Evident wird dies in den Erwägungen, ob für die Erfindung des Worts *tekeli-li* nicht vielleicht auch der klangvolle Name des ungarischen Freiheitskämpfers Imre Thököly (1657–1705) einen Einfluss gehabt haben könnte, da Poes Mutter, die Schauspielerin Elizabeth Arnold Poe, mehrfach in Theodore Hooks Theaterstück *Tekeli: Or, The Siege of Montgatz*[336] mitspielte, als Edgar Allan noch ein kleines Kind war. Formuliert wird die These, es handle sich bei *tekeli-li* auch um eine Reminiszenz an die längst abgesunkene Erinnerung des Lauteindrucks, wie die Schauspieler »die weißen Umhänge schwingen & dazu tokayern ›Thököly!‹ brällen« (ZT 35 l).[337] Hierbei handelt es sich nicht um ein Übersetzen im

333 Zettel 725 verzeichnet das englische Wort »Tekelite« als »a faulting debtor«, eine Bedeutung, die »direkt aus d. Buch Daniel« stamme; dasselbe wird auf Zettel 762 in komprimierter Form, mit direktem Verweis auf »Tekel Daniel v 27« wiederholt (Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 725, 762). Im Zettelkasten verzeichnet sind auch Bedeutungsvarianten von *tekelet;* wobei die zwei Exzerpte von Guthe 1903; und Schenkel 1869 das Wort nicht als hellste Farbe, sondern als »violetter Purpur« respektive »purpurblau« übersetzen (Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 708).

334 So erwägt Zettel 704 zunächst, »Lama=Lama [im] Pym könnte von Laban = weiß kommen«, um auf demselben Zettel sogleich auch die »Lehabim' von Genesis 13–14 (wo auch die Anamim + Patrusim vorkommen?)«, ins Spiel zu bringen (Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 704). Auf einem weiteren Zettel werden auch die hebraisierenden »Lamaniten d. 'Buchs Mormon'« (Zettelarchiv 2002–2012, Nr. 732) als möglicher Ursprung des Worts erwogen. Diese Deutung findet ihren Weg auch in *Zettel's Traum*: »Und im ›Buch Mormon‹ sind die hochfeindlichen ›Lamaniten‹ ebenfalls durch ›dunkle Hautfarbe‹ gestraft : ein im AT, und andren Heiligen Büchern, nicht seltener Trick zur Diffamierung ›Andersdenkender‹« (ZT 32 l). Vgl. dazu auch die Ausführungen zu den ›Lamaniten‹ in Schmidts Aufsatz über *Das Buch Mormon* (BA III/4, 69–71).

335 So finden sich für das Wort »lama=lama« neben der Deutung »Fleisch« und dem Hinweis auf die hebräischen Wörter ›Laban‹, ›Lebahim‹ und ›Lemaniten‹ auch Deutungen in anderen Sprachen: auf nordamerikanische Orts- und Eigennamen wie »›Wallamot, Lamazee‹ (= eine weitere Schicht für ›Lama=lama‹ & ›papasee‹!)« (ZT 281 r) in Washington Irvings Expeditionsbeschreibung *Astoria; Or, Enterprise Beyond the Rocky Mountains* (1836); auf das italienische Wort *lama* [di un coltello]: ›lama=-lama‹ = italienisch ›die MesserKlinge‹« (ZT 606 r), sowie auf das deutschen Wort »*lahm*« (ZT 805 m), dazu rechts: »(: LAMA=LAMA!; (›Kappittl TAMERLAME‹ …)«; erneut in ZT 908 l, wo vom »Spiel des Verfasser[s] mit dem ›lame = lähmen = paralyze‹?« / (Plus ›lama=lama & peridise‹)« die Rede ist; einmal wird aus einem ›:lama=lama!‹ in der linken Spalte gar das Verb [sie] »lammentierte« (ZT 1186 m).

336 Hook 1806. Die These, der Name von Imre Thököly habe, vermittelt über das Theaterstück, Einfluss auf die Wahl dieses Worts gehabt, ist laut Sangmeister 1999, 12 in der Poe-Forschung verbreitet.

337 »Frage: müßte das nicht, auf ein Kind, förmlich hyp=notisch (hyper=notisch) gewirkt haben, dies Geschrei & Geflatter; allüberall auf dem Theater?« (ZT 35 l).

engeren Sinne, aber gleichwohl um eine transformative Zeichenbewegung: So konstituieren die – von Pagenstecher flugs hinzu fabulierten – weißen Umhänge das Signifikat dieses vorsprachlichen Zeichens, indem sie einen lautlichen und einen visuellen Sinneseindruck, der vorsprachlich-sprachübergreifenden frühkindlichen Wahrnehmung gleich, in eine synästhetische Konjunktion setzen. Zugrunde liegt die These, dass das in Kindertagen im Geist ruminierende fremde Sprachmaterial im Erwachsenenalter an ganz anderer Stelle wieder literarisch produktiv wird.[338]

Während an der diskursiven Oberfläche eine autoritative Theorie formuliert wird, die nur eine Interpretation zu erlauben scheint, zeigt sich an den Rändern des Texts, dass die interpretative Beschäftigung mit diesen fremden Wörtern eine wahre Flut von verschiedenen wilden Übersetzungen hervorgebracht hat. Dabei wird nicht eine einzelne Deutung privilegiert, vielmehr wird ein Modell propagiert, in dem sich die einzelnen Lesarten in mehreren Schichten überlagern. Die fremden Wörter von Tsalal werden mehrdeutig und beginnen, ein komplexes semantisches Cluster zu bilden.

Mit den diversen Bedeutungen gerüstet, die Pagenstechers zahlreiche ›hebräische‹ Übersetzungen der Wörter der Sprache von Tsalal hervorgebracht haben, ist es möglich, in der Abfolge der ›Anamoo=moo‹-Szenen von *Zettel's Traum* einen Schritt zurückzugehen: Im Zentrum der Überlegungen steht damit eine Szene, in der Narration und Handlung unausgesprochen von den Bedeutungen der Tsalal-Wörter gesteuert werden. Es geht dabei um folgende Passage:

> »HasDe übrigens bei Deiner Lektüre noch was Anmerkenswertes gefunden, Dän? – Also diese Rindviecher können Ein' wirklich *schwach* machen!«. / (Auch W besah sich den Dicken=Kohlschwarzen kopfschüttelnd : »Hört sich aber auch frappant PYM=mäßig an, nich?«. (Mein rechter Oberarm spürte Fr). […] / (Sie fragte) : »Ob er etwa was hàt? – Was er wohl wollen mag?«. / (–) : »Er sagt : ›*Die Männer aus Norden sind gekommen*‹. Und er sagt : ›*Opferfleisch*!‹.« / (Sonne schon gelber.)

Es handelt sich dabei um ein Sprechen in Andeutungen. Die Textpassage bleibt bei der Erstlektüre rätselhaft. Sie bedarf des Kommentars, weshalb es sich anbietet, die Sequenz Satz für Satz zu besprechen. Zunächst stellt sich die Frage: Was genau hören die handelnden Figuren? Es ist ein »Anamoo=moo« (ZT 13 l), das ganz zu Beginn des zitierten Abschnitts in der linken Spalte steht. Erst dieses Brüllen pro-

338 Bei seinen Versuchen, die unverständlichen fremden Wörter mit wilden Übersetzungen auszudeuten, greift Daniel Pagenstecher auf verschiedene klassische Loci des spekulativen Sprachdenkens zurück: mit den Spekulationen um das Wort Thököly führt er Ableitungen auf die Muttersprache zurück, während die Thematisierung des Hebräischen den Ursprachendiskurs ins Spiel bringt.

voziert die genervte Bemerkung über die »Rindviecher«, mit der sich Paul selbst mitten im Satz ins Wort fällt. Damit wird die zuvor dahinplätschernde Konversation der vier Hauptfiguren unterbrochen. Die ganze darauffolgende Konversation wird durch dieses intertextuelle Störgeräusch ausgelöst, das aus der Marginalie am linken Rand in den Haupttext eindringt.

Durch diese Laute aufmerksam geworden, beschaut man sich das Tier genauer: Der ›Dicke‹ ist ›kohlschwarz‹, was zwar zunächst eine übliche Farbe für ein Rind ist, sich aber von den schwarz-weiß gefleckten Holstein-Rindern von Schmidts literarischer Heidelandschaft – eben *Kühe in Halbtrauer* – absetzt, sodass man darin einen weiteren hintergründigen Verweis auf Tsalal erkennen kann, ist es doch die hervorstechende Eigenschaft der Natur und der Tiere auf dieser Insel, schwarz zu sein. Indem Arno Schmidt die indigene Bevölkerung von Tsalal in eine Herde von schwarzen Rindern verwandelt, wird Edgar Allan Poes offen rassistische Darstellung der dunkelhäutigen Inselpopulation in problematischer Weise fortgeführt. Die implizite Unterstellung im *Pym*, dass es sich bei den Indigenen nicht um Menschen, sondern um wilde Bestien handelt, wird durch diese Transformation explizit vollzogen. Etwas deutlicher wird, als leiser Verdacht, der intertextuelle Beiklang des Geräusches von Wilma Jakobi angedeutet, wenn diese davon spricht, das Brüllen höre sich »frappant PYM=mäßig« (ZT 13 m). Das Tier reagiert auf diese These mit einem weiteren Brüllen: »Moo : Moo!«, das die Silben des Ausgangsworts verkürzt wiedergibt (ZT 13 l). Wilmas vage Ahnung wird jedoch nicht konkretisiert, vielmehr verliert sich das Gespräch im Ungefähren.

Auf das erneute Geräusch aus der linken Spalte – das darum im obigen Zitat wiederum unsichtbar ist – folgt Franziskas besorgte Frage nach dem Wohlbefinden des Tieres, was denn genau der Auslöser dieser Unruhe sei. Nach kurzem Schweigen wird die Frage von Daniel Pagenstecher in überraschender Weise gewendet. Statt eine Vermutung darüber anzustellen, was dem Rind fehlen könnte, präsentiert er eine Deutung des Muhens, überschreibt also das onomatopoetische Wort – ein indexikalisches Zeichen, das keine eigene Bedeutung trägt, sondern das anzeigt, was es hervorgebracht hat – mit weiteren, symbolischen Bedeutungen. Damit inszeniert er sich als Übersetzer zwischen der Sprache der Tiere und jener der Menschen. Zugleich tarnt er seine Ausführungen als lockere Scherze, indem er die friedlich auf der Weide grasenden Rinder mit einem Griff ins topische Gruselkabinett der Horror-Story als hinterlistig agierende Menschenfresser imaginiert. Die Männer aus Norden werden zum Opferfleisch erklärt.[339]

339 Die auffällig ›gelbe‹ Sonne, eine Anspielung auf Luthers ›falsche‹ Übersetzung von *tekeleth* erscheint als versteckter Kommentar auf die dargebotene Übersetzungsleistung.

Es bleibt unklar, wie diese Aussage zustande kommt. Daniel Pagenstecher spricht bewusst in Rätseln. Denn – und dies können tatsächlich nur jene Rezipierenden wissen, die beim Lesen von *Zettel's Traum* nicht chronologisch vorgehen, sondern regelmäßig zurückspringen – er präsentiert in dieser Szene, ohne weitere Erläuterung, die Produkte seiner wilden Übersetzungen auf der Basis der These, Tsalal sei entstelltes Hebräisch. Diese Theorie wird allerdings nicht ausgeführt.[340] Statt der Auslegungen und Erklärungen wird die diskursive Ebene, die in *Zettel's Traum* sonst über weite Strecken absolut dominant ist, an dieser Stelle verlassen. Statt nur miteinander zu sprechen, treten die Figuren in eine spielerische Interaktion mit ihrer Umwelt, die intertextuell überhöht wird.

Indem Daniel Pagenstecher die Produkte seiner wilden hebräischen Übersetzungen kontextuell leicht anpasst,[341] gelingt es ihm, den beiden einzelnen Tsalal-Wörtern ›Anamoo=moo‹ und ›Lama=Lama‹[342] eine kohärente Deutung abzuringen: Die Männer aus Norden, die soeben gekommen sind, werden als ›Opferfleisch‹ wahrgenommen. Im vorliegenden Kontext ist die Referenzialisierung dieser Aussage klar verständlich: Die Eindringlinge sind die spazierenden Hauptfiguren, die die Rinder auf der Weide am Schauerfeld im allerfrühsten Morgengrauen in ihrer Nachtruhe gestört haben. Zugleich aber verweist die Botschaft im intertextuellen Muhen der Rinder exakt auf die Eckpunkte der im *Arthur Gordon Pym* geschilderten Entdeckung von Tsalal: Die Besucher, die aus dem Norden zu dieser Insel in der Nähe des Südpols gelangt sind, werden von der indigenen Inselbevölkerung erst freundlich

---

340 Der Episode, so hermetisch sie sich präsentiert, wird ein kleiner Nachtrag zugefügt: »[währenddessen] hatte P doch aufzuhorchen begonnen : ?) : »Sag ma Dän –« begann er; / –. : »›Die Männer aus Nòrden‹? –«.) / Najà; : ›Anamoo=moo‹ doch.) / Er hatte die Hände vor der Brust zusammengelegt; er begann zu strahlen : »Dän, – : hasDu etwa – ?«. / »Die Sprache von Tsalal meinsDu? – Wollte Gott es wäre nichts schwieriger.«« (ZT 13 m) In dieser knappen Gesprächssequenz zwischen Paul Jakobi, bei dem der Groschen endlich gefallen ist, wird die Auflösung des Rätsels zumindest andeutungsweise vollzogen: Die »Männer aus Nòrden« das ist die ›Übersetzung‹ von ›Anamoo=moo‹, denn Dän ist es tatsächlich gelungen, die Sprache von Tsalal zu entschlüsseln.

341 Das Tsalal-Wort »Anamoo=moo« wird als Ruf der Rinder in seiner Bedeutung von einer schlichten Herkunftsbezeichnung einer Gruppe aus dem ›Nordland‹ (ZT 30 l) zu einer kompletten propositionalen Aussage ausgebaut, während für »lama=lama« die Bedeutung »vielphil Fleisch« zum dramatischer klingenden Ausruf »›*Opferfleisch*!‹« konkretisiert wird.

342 Es stellt sich allerdings die Frage, wie Daniel Pagenstecher dazu kommt, auch das Wort »lama=lama« in seine ›Übersetzung‹ der Rinder-Laute einzubauen, es findet sich nicht in der linken Spalte. Sind in *Zettel's Traum* die Kriterien der narrativen Plausibilität (*verisimilitudo*) gültig, so muss man unterstellen, Daniel Pagenstecher habe das »? –: »Lama=Lama!« –« auf der ersten Seite (ZT 4) aktiv wahrgenommen und beziehe sich nun darauf. Eine solche Befähigung zum Querverweis wird durch Pagenstechers Namen impliziert, insofern er durch die Seiten *(pages)* stechen kann und für seine Exegesepraxis auf Passagen an anderen Stellen im Buch zurückgreifen kann.

empfangen, nach einiger Zeit aber arglos in einen Hinterhalt gelockt und fast alle umgebracht: Opferfleisch.

So werden die beiden Ebenen, die realistische der Rinder am Schauerfeld und die intertextuell-literarische der Insel Tsalal, nicht nur parallelisiert, sondern regelrecht ineinander verschränkt. Im spielerischen Make Believe von Daniel Pagenstecher, der sich als wilder Übersetzer der Tierlaute inszeniert, fallen nicht nur die Laute der Rinder mit den Rufen der Leute von Tsalal in eins.[343] In diesem spielerischen Umgang mit der Wahrnehmung werden – zumindest für den einen Augenblick der fiktionalen Umdeutung des Gegebenen – die schwarzen Rinder zur indigenen Bevölkerung und das eingezäunte Stück Weide in der norddeutschen Heide zu Tsalal, der Insel im Südmeer. Über die realistische Darstellung der Umgebung legt sich ein fantastischer Poe-Filter, der die erzählte Welt erst aus den intertextuellen Bezugnahmen heraus konstituiert und sie damit zur literarisierten Szenerie macht, die die Gruppe um Pagenstecher im frühen Morgengrauen durchschreitet. Es kommt in dieser Szene zu einer Kollision oder besser, einer Überlagerung zweier unterschiedlicher Weltmodelle: Eines mimetischen Modells, das in der narrativen Wiedergabe von Handlungen und Interaktionen in einer realistischen Szenerie besteht, und eines konstruktiven Modells, in dem die Gedanken- und Wahrnehmungsspiele der Protagonisten die literarische Welt erst formen und entwerfen. Was ist und was – in einer kleinen intertextuell grundierten Fiktion – sein könnte, fällt in der reinen Lautung des fremden Worts ›Anamoo-moo‹, das so vieles zugleich bedeuten kann, in eins. Die wilde Übersetzung der fremden Wörter wird in dieser Szene nicht theoretisch erörtert, sondern zu einem Versatzstück, das in die Textwelt integriert wird und so etwas wie Handlung ermöglicht: Ein kleines, intertextuell begründetes Stück Fiktion, das sich als Gruselgeschichte ausgibt.

Bereits in diesem Fall vollzieht sich eine weitgehende Transformation der erzählten Ontologie durch die intertextuelle Imaginationskraft. Ich möchte nun zur ersten Seite von *Zettel's Traum* zurückkehren. Dort wird, so die These, die Textwelt nicht mit Edgar Allan Poes Tsalal überblendet, sondern aus dem fremden Wort mithin erst geschaffen.

Dass die Anfänge von Arno Schmidts Erzählungen fast ausnahmslos Schöpfungsszenen darstellen, ist ein alter Topos der Forschung: »der Erzählanfang wird zur Miniatur der Erschaffung der Welt, als Wiedererschaffung der Welt in Wör-

343 Mit dem Begriff Make-Believe beziehe ich mich auf die Fiktionalitätstheorie von Walton 1990. Diese geht davon aus, dass in fiktionalen Kontexten Gegenstände in der Welt qua Imagination für etwas anderes genommen werden, als sie es eigentlich sind. Mit demselben *as if*, mit welchem Kinder eine Spielzeugpuppe so behandeln, als wäre sie echter Mensch, behandeln auch erwachsene Menschen Fiktionen, als wären sie – zumindest innerhalb des Sprachspiels – wahr.

tern«.[344] *Zettel's Traum* beginnt mit einem weit gespreizten Stacheldrahtzaun,[345] durch den die ganze Gruppe hindurchsteigt, um auf das Schauerfeld – und damit in den Text hinein – zu gelangen: Selbst ohne das »–king«, in der Mitte der Lücke mit einem »fu–« zum sexualisierten Fluch[346] zu ergänzen, präsentiert sich diese Konfiguration unverhüllt als Gebärvorgang,[347] bei dem alle vier Hauptfiguren durch den Stacheldrahtzaun in die Textwelt eintreten.

Diese Textwelt muss allerdings erst einmal konstituiert werden. Dies gilt für jeden literarischen Text, ganz gleich, wie rudimentär seine Diegese ist. Die Konstituierung der Textwelt ist im Falle von *Zettel's Traum* jedoch besonders herausfordernd, gerade weil – wie oben am Beispiel der schwarzen Katze oder Rehe gezeigt wurde – die Hauptspalte, die die von der Reflektorfigur Daniel Pagenstecher aktiv wahrgenommenen Handlungen und Gespräche enthält, gegenüber den Gegenständen der erzählten Welt, solange sie nicht aktiv ›ins Bewusstsein‹ gerufen worden sind, weitgehend blind ist. Die Kulisse wird aus der mittleren Spalte von *Zettel's Traum* verdrängt, obwohl oder vielleicht gerade, weil sie in den psychoanalytischen Theoremen von *Zettel's Traum* eine wichtige Rolle spielt, da sich darin angeblich die verdrängten sexuellen Begehren manifestieren. Das Prinzip, die erzählte Welt an die Ränder des Texts auszulagern, für *Zettel's Traum* prägend. Die erzählte Welt zeigt sich in der Hauptspalte von *Zettel's Traum* nur indirekt, in den Reaktionen der handelnden Figuren auf diese Welt. Aus diesem Grund muss sich die Schöpfung dieser Textwelt, die sich auf der ersten Seite vollzieht, in den Spalten am Rand abspielen.

All dies führt mich zurück zum seltsamen und fremden ersten Wort, das den Text in der linken Spalte eröffnet: »Anna Muh=Muh«. Nach dem ausführlichen Gang durch den *Pym* und die Parallelstellen nimmt sich der Ausruf nun nicht mehr ganz so rätselhaft aus: Was zuvor als fremder Signifikant weitgehend unverständlich

---

344 Guntermann 1997, 108. Zur sprachalchemistischen Schöpfung der Diegese in den ersten vier Bildern von *Abend mit Goldrand*, vgl. Trösch 2016, 13–23.

345 Im Stacheldraht zeigt sich eine gewisse Nähe der Verfahren von *Zettel's Traum* zur Konkreten Poesie, insofern auch die X-e, die dazu verwendet werden, ganz in ihrer Materialität als Buchstaben behandelt werden und als Sprachzeichen nicht bedeutungstragend sind. Der Stacheldrahtzaun kann beim Vorlesen nicht hörbar gemacht werden; man kann ihn nur sehen. Dabei wird die grafische Gestalt in einen ikonischen Bezug »zu den Gegenständen der Dingwelt« gesetzt. Dies ist eine Anschauung, die »die Sprache in ihrer schriftlichen Vergegenständlichung wahrnimmt« (Plöschberger 2002, 144).

346 Drews 2014b, 35 deutet dies zugleich als Ausruf über den verfluchten Stacheldraht: »That fucking barbed-wire«.

347 Ähnlich wird die Szene bereits knapp bei Schweikert 2001, 139 gedeutet: »Das Buch beginnt am Ursprung, bei der Geburt, dem Durchstieg durch den Stacheldrahtzaun«; vgl. zum ›Maschendrahtzaun‹ als Urszene bei Schmidt auch Schweikert 1995.

erschien, ist jetzt mit Bedeutungen überladen. Alle diese verschiedenen Lesarten des Nichtworts, die in den folgenden Szenen dem Ausruf von Tsalal abgerungen wurden, spielen implizit aber bereits an dieser Stelle im Hintergrund mit.[348]

Zugleich präsentieren sich die diversen paronomastischen Permutationen des Ausrufs auf der ersten Druckseite von *Zettel's Traum* – »:›Anna Muh=Muh!‹ –« – »:›Ana moo=moo !‹« – »:MUUH !« – »A=naḿ : Mù!« allesamt als fremdartige Klangereignisse, die durch Interpunktion und Akzentzeichen in ihrer charakteristischen Ausdrucksweise modelliert werden. Als akustische Perzepte erregen sie – als Störgeräusche – die Aufmerksamkeit der Figuren im Haupttext und wirken auch hier auf die Handlung ein. Ohne diese Rufe würde die Aufmerksamkeit der handelnden Figuren, die eben erst auf die im Nebel liegende[349] leere Wiese gelangt sind, überhaupt nicht auf die Rinder gelenkt. Erst auf das zweite Geräusch aus der linken Spalte hin wird in der Hauptspalte das »Gestier von JungStieren« (ZT 4 m) registriert. Erst mit diesem Zauberwort[350] rufen sich die männlichen Rinder innerhalb der entstehenden Textwelt in die Existenz. Was vorher nur ein bedeutungsloser Laut, ein intertextuelles Zitat war, wird erst mit dieser Benennung zu einem bedeutungstragenden Zeichen. In einer fiktionalen Szenerie, die zu Beginn dieses Texts noch weitgehend wüst und leer ist, bringen die Laute und Wörter, wenn sie erst einmal mit Sinn gefüllt sind, performativ einzelne Objekte darin hervor. Daran knüpfen sich dann innerhalb des entstehenden Diskursuniversums von *Zettel's Traum* sogleich weitere Assoziationen an, die in den rechten Spalten zusammengetragen werden

---

348 An der vorliegenden Stelle zeigen sich zwei Techniken der Re-Semantisierung. Bei der ersten Strategie handelt es sich um die paronomastische Verfremdung der Gestalt des Worts, das dabei so bearbeitet wird, dass seine einzelnen Bestandteile aus bedeutungstragenden Elementen bestehen. Diese Zerteilung des Worts, gehört zu den Techniken, die in *Zettel's Traum* dazu eingesetzt werden, die verborgenen ›Etyms‹ im Schriftbild sichtbar zu machen. Indem das Wort ›Anamoo=moo‹ in seine vier Silben zerlegt wird und diese einer orthografischen Veränderung unterzogen werden, lassen sich so die bekannten Wortbestandteile ›Anna‹ und ›Muh‹ freilegen, die sich danach dann jeweils einzeln analysieren lassen. Durch diesen Prozess der Zerteilung werden im vermeintlich bedeutungslosen Ausdruck selbst wieder bedeutungstragende Komponenten erkennbar gemacht; wobei diese Analyse auch auf die Semantik des fremden Gesamtworts zurückwirkt. Diese Form der dechiffrierenden Semantisierung setzt allerdings voraus, dass eine – oder mehrere – Sprachen als Schlüssel angesetzt werden, um den Signifikanten eine Bedeutung zuzuschreiben. Die zweite Form der literarischen Re-Semantisierung geht im vorliegenden Fall mit der ersten Hand in Hand: Sie erfolgt über den Kontext: im Haupttext reagieren die Figuren auf das Geräusch, und sprechen über die Rinder. Damit liegt jedoch ein intrikater Zirkelschluss vor, da es doch das Geräusch selbst ist, das seine Semantisierung durch die Figuren erst auslöst.

349 »Nebel schelmenzünftich« (ZT 4 m).

350 Schweikert 2001, 132 sieht im »Mu« der Kühe das verkappte Zauberwort »mutabor« aus Wilhelm Hauffs *Kalif Storch*. Wie die hohen Herrschaften im Märchen bekämen jedoch auch die Kühe »nur eine Silbe des Lösungswortes zur Rückverwandlung« heraus.

und die direkt auf die verschiedenen *Muhs* und *Anamoo-moos* reagieren. Darin vermischen sich idiosynkratisch-persönliche Erinnerungen[351] mit frei assoziierenden Übertragungen der Thematik ins Sanskrit und mit Exzerpten aus Spanischlehrbüchern.[352] In wenigen Schritten, die größtenteils durch wildes Übersetzen geleistet werden,[353] gelangt der Text so vom vermeintlich bedeutungslosen Nichtwort zu einer Vielzahl von Gegenständen unterschiedlichster Provenienz. Durch die dabei in den Text integrierten intertextuellen Bruchstücke wird ein dichtes Netz von Zeichenrelationen aufgespannt, die mit ihrem enzyklopädischen und multilingualen Horizont die Objekte innerhalb der Textwelt ontologisch verfestigen.

»Anamoo-moo!«, in seinen Varianten, fungiert als eine Art Zauberwort – als »›Simslabor & Mutabim‹« (ZT 585 m) –, das alles oder nichts bedeuten kann. In seiner strategischen Platzierung ganz zu Beginn des Texts wirkt es sprachmagisch, insofern aus diesem Wort die Rinder auf der Weide erst hervorgehen. Der intertextuelle Bezug auf das Werk von Edgar Allan Poe wird damit, vermittelt über die Techniken des wilden Übersetzens, als generatives Moment für die Konstituierung der Textwelt von *Zettel's Traum* eingesetzt.

351 ZT 4 r: »(Als Kind hab'Ich ›Euter‹ essn müssn«.

352 ZT 4 r: »›La vaca, la cabra y la oveja nos dan su leche‹; sagde gleich Eins auf; (aus'm DERNEHL=LAUDAN)«; dabei handelt es sich um eine »Spanisches Unterrichtswerk für höhere Schulen«, das ab den 1920er-Jahren verschiedene Auflagen erfahren hat (z. B. Dernehl, Laudan und Sáenz 1922).

353 Etwa von tsalalisch ›Anamoo=moo‹ zu deutsch ›Muh=Muh‹ (homophone Übersetzung) respektive zu ›Rind, Stier‹ und schließlich zu span. ›vaca‹ – oder aber zu sanskr. ›goloka‹, Kuhwelt.

5 Fazit

Zu Beginn dieses Buches stand die heuristische Frage danach, wie eine übersetzerische Praxis aussehen könnte, die nicht auf die präzise Wiedergabe von Inhalten abzielt, sondern das Übersetzen stattdessen für eine eigenständige literarische Produktivität einsetzt. Diese Fragestellung führte auf den Begriff des wilden Übersetzens.

Das wilde Übersetzen ist kein etablierter literatur- oder übersetzungswissenschaftlicher Begriff, der direkt aus der Sekundärliteratur hätte herangezogen werden können. Vielmehr musste diese Untersuchung ihren Gegenstand erst von Grund auf konstituieren. Dazu war es nötig, das wilde Übersetzen, erstens, als Konzept zu definieren, um dann, zweitens, seine konkrete Funktionsweise in literarischen Texten nachzuweisen. Aus diesem doppelten Anspruch ergab sich die Struktur dieses Buches: Der erste Teil hatte zum Ziel, die grundsätzliche Möglichkeit wilden Übersetzens nachzuweisen, seine Funktionsweise zu skizzieren und es vom regulären Übersetzen abzugrenzen, während die beiden folgenden Fallstudien der Aufgabe dienten, das wilde Übersetzen in zwei gänzlich unterschiedlichen literaturgeschichtlichen Kontexten aus den literarischen Texten heraus herzuleiten und deren Effekte auf die Struktur dieser Texte zu beschreiben.

Für das wilde Übersetzen als literarisches Verfahren sind zwei Aspekte konstitutiv: Das wilde Übersetzen verwendet einen bestimmten Modus des Übersetzens, der sich von der Bedeutung der Wörter löst und sich stattdessen an den Zeichenträgern des fremdsprachigen Texts orientiert. Im Gegensatz zur traditionellen Selbstverpflichtung zur inhaltlichen Treue zum Original zeichnet sich diese Haltung gegenüber dem Ausgangstext dadurch aus, dass sie diesen als Sprachmaterial begreift, das eine eigenständige und kreative literarische Produktivität auszulösen vermag. In formaler Hinsicht findet das wilde Übersetzen seinen Ausgangspunkt in der Konfrontation mit den materialen Signifikanten des fremden Texts: Können die üblichen Zeichendeutungsprozesse, die blitzschnell vom Zeichenträger zu seiner Bedeutung übergehen, bei der Lektüre eines Texts nicht ablaufen, so zieht der unverstandene Ausdruck – wie das französische Wort *verollez* in der Vorrede des *Gargantua* – in seiner Fremdheit alle Aufmerksamkeit auf sich und wird damit zum Ausgangspunkt für eine wilde Semiose, die auch über die Sprachgrenzen hinweg operiert. Dabei gründet der Weg von einem Ausdruck zum nächsten nicht auf Äquivalenz in der Semantik, sondern auf oberflächlichen Ähnlichkeiten im Laut- und Buchstabenmaterial, wobei die Ausdrücke auf der Suche nach Mustern in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt werden. Das wilde Übersetzen führt zu einer weitgehenden Destruktion des ursprünglichen Textsinns und lässt aus dem gegebenen Sprachmaterial neue Sinnbezüge erwachsen.

Beim wilden Übersetzen wird das semantische Äquivalenzprinzip durch ein Vorgehen ergänzt, das sich primär an der Materialität der fremden Zeichen orientiert. Dies bedeutet, dass Ähnlichkeit auf der Ausdrucksseite unterschiedlicher sprachlicher Zeichen zum Prinzip wird, das den Übergang von einem Ausdruck zu einem anderen erklärt. Neben dieses Prinzip der materialen Äquivalenz tritt eine Tendenz, größere sprachliche Einheiten in immer kleinere Abschnitte zu zergliedern, die sodann je für sich zum Ausgangspunkt für Übersetzungsoperationen werden können. Schließlich wird beim wilden Übersetzen die Regel außer Kraft gesetzt, dass jedem Element im Ausgangstext exakt ein Element im Zieltext korrespondieren müsse, sodass Ausdrücke gleich mehrfach und auf unterschiedliche Weise übersetzt werden können. Diese Verfahren wurden sowohl in der *Geschichtklitterung* als auch in *Zettel's Traum* nicht nur nachgewiesen; es konnte auch gezeigt werden, dass sie in beiden Texten einer expliziten Reflexion unterzogen wurden.

Die spontan ablaufenden Prozesse der wilden Semiose finden sich prinzipiell in jeder Übersetzungskonstellation, stellen jedoch das Gelingen einer Übersetzung im herkömmlichen Sinne, die auf eine präzise inhaltliche Wiedergabe des Originals abzielt, infrage und werden daher als Übersetzungsfehler behandelt. Die entscheidende Differenz zwischen dem regulären und dem wilden Übersetzen ergibt sich daher in erster Linie aus der Haltung, die diesem alternativen Vorgehen gegenüber eingenommen wird. Wildes Übersetzen bedeutet einen gezielten Verstoß gegen die konventionellen Übersetzungsregeln, was in der Regel zu einer Umkehrung der traditionellen Übersetzungshierarchie führt: Der Ausgangstext verliert beim wilden Übersetzen seinen normativen Status als maßgebliches Original, an dem sich der Zieltext zu messen hat. Stattdessen wird dieser Text als bloßes Sprachmaterial behandelt, das – in Kombination mit der wilden Semiose als textgenerativem Prinzip – zum Ausgangspunkt für eine eigenständige literarische Textproduktion wird, die als eine Form sekundärer Originalität einerseits parasitär auf den Prätext bezogen bleibt, die sich aber andererseits mit jeder semantischen Differenz, die dabei hervorgebracht wird, zugleich davon emanzipiert. Diese Selbstermächtigung gegenüber der Vorlage beim Übersetzen stellt das zweite definierende Moment des wilden Übersetzens dar.

Die Texte, die beim wilden Übersetzen entstehen, zeichnen sich durch ein ungewöhnliches Maß an sprachlicher Verfremdung und Hybridität sowie durch eine latente Vieldeutigkeit aus, die sich aus der intertextuellen Überlagerung unterschiedlicher Bedeutungsebenen ergibt. Diese poetischen Qualitäten prädestinieren das wilde Übersetzen dazu, als literarisches Textproduktionsverfahren eingesetzt zu werden.

Das wilde Übersetzen – dies haben die beiden Fallstudien gezeigt – macht sich als literarisches Verfahren in selbstreflexiver Weise im literarischen Text selbst sichtbar, weil die wilde Übersetzungsoperation zu einem Bestandteil des finalen

literarischen Texts selbst werden. Oft bleibt diese Operation in der textuellen Latenz verborgen und wird nur durch die resultierende sprachliche Verfremdung markiert. Gleichwohl ist es für das vollständige Verständnis eines Ausdrucks wie *Grensing im Gänsserich* zwingend notwendig, die verborgene wilde Übersetzungsoperation bei der Lektüre zu rekonstruieren, um dahinter den Druckort *Straßburg* zu entdecken.[354] In anderen Fällen werden die wilden Übersetzungsvorgänge planvoll in Szene gesetzt, indem im finalen literarischen Text nicht nur das Resultat, sondern auch die Zwischenschritte abgebildet werden.[355] Zusätzlich zu dieser Selbstreferenzialität innerhalb des Texts hat das wilde Übersetzen die Tendenz, in begleitenden Paratexten eine Reflexion bezüglich der Frage des gewählten Umgangs mit dem Übersetzen anzustoßen. Verursacht wird dies durch die antizipierte Erklärungsnot, die der Verstoß gegen die konventionellen Übersetzungsnormen mit sich bringt; dies führt dazu, dass das Vorgehen vielfach poetologisch begründet wird. Das wilde Übersetzen eignet sich in besonderem Maße für übersetzungstheoretische Reflexionen, weil gerade der Verstoß gegen die Erwartungen es erlaubt, die zugrunde liegenden Normen und Regeln zu problematisieren und die Gestaltungsmöglichkeiten beim Übersetzen auszuloten.

Trotz dieser kritischen Auseinandersetzungen mit den Normen und Erwartungen, die mit dem Übersetzen einhergehen, blieb der Gebrauch des wilden Übersetzens als literarisches Verfahren sowohl bei Johann Fischart als auch bei Arno Schmidt nicht auf diese metatranslatologische Dimension beschränkt, sondern erfüllt innerhalb der Texte der beiden Autoren jeweils eine ganz konkrete Funktion. In der *Geschichtklitterung* verkörpert das wilde Übersetzen in seiner Eigengesetzlichkeit einen verkehrten Gebrauch der Sprache, der sich gerade in seiner Falschheit dazu eignet, die materielle Welt angemessen darzustellen. Arno Schmidt hingegen setzt die wilden Übersetzungsprozesse in *Zettel's Traum* dazu ein, einen bestimmten Modus der Wahrnehmung darzustellen, der die Textwelt in der Transformation von Bruchstücken anderer Werke erst konstruiert.

In den beiden Fallstudien zu Johann Fischart und Arno Schmidt wurde demonstriert, wie diese Verfahren – mit jeweils unterschiedlichen historischen Vorzeichen – sich in literarischen Texten konkret darstellen können. Dass das wilde Übersetzen als literarisches Verfahren auch über diese Texte – und die Beispiele, auf die ich im ersten Teil der Studie zurückgegriffen habe – hinaus eingesetzt wird, dass es sich dabei tatsächlich um ein vielfältig eingesetztes literarisches Verfahren handelt, bleibt Hypothese. Mit Ausnahme des Spezialfalls der homophonen Übersetzung als Gattung der experimentellen Lyrik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat

354 Siehe S. 274.

355 So etwa die Transformation von ›1 τ‹ in ›Adieu‹, siehe S. 350.

das wilde Übersetzen bislang – soweit ich das sehe – keine Tradition als literarische Schreibweise etabliert; poetologische und theoretische Bezugnahmen zwischen den einzelnen Anwendungen des wilden Übersetzens fehlen weitgehend. Meine Untersuchung hat das wilde Übersetzen deshalb als Phänomen behandelt, das von den übersetzenden Verfasser:innen immer wieder aufs Neue entdeckt wurde. Diese Emergenz des wilden Übersetzens aus der regulären Übersetzungspraxis erlaubt es auch zu erklären, warum dieselbe Konstellation mit leichten Abweichungen in unterschiedlichen literaturgeschichtlichen Kontexten entstanden ist. Gleichwohl stellt eine Erweiterung des Korpus von Texten, die vom wilden Übersetzen geprägt sind, ein Desiderat dar: Ergänzende, bestenfalls komparatistisch angelegte und über den deutschen Sprachraum hinausblickende Fallstudien und Überblickdarstellungen würden es erlauben, das wilde Übersetzen als wandlungsfähiges literarisches Verfahren besser greifbar zu machen.

Ganz zum Schluss möchte ich auf das Motto zurückkommen, das diesem Buch vorangestellt ist: Louis Wolfsons Satz »*Tu' nicht trebucher über èth hé Zwirn*«, wie Gilles Deleuze ihn rekonstruiert hat.[356] Dabei handelt es sich um eine wilde Übersetzung der mütterlichen Warnung ›Don't trip over the wire‹, die das Französische, das Deutsche und das Hebräische miteinander kombiniert. Das wilde Übersetzen bringt einen stark verfremdeten und äußerst hybriden Satz hervor, der kaum flüssig zu lesen ist.

Und so ist die Aufforderung, nicht über den Draht zu stolpern, gleichsam als Stolperdraht vor dieses Buch gespannt. Denn erst das Stolpern über *Drähte*, *fils* und *kvalim*, das heißt, über die sprachliche Materialität der fremden Signifikanten, setzt als Poesie-Erreger das wilde Übersetzen in Gang. In einem gewissen Sinne muss es daher gar heißen: Stolpre über die Wörter, bitte!

356 Bei Louis Wolfson (1970, 205–212) sind die übersetzten Formen in Einzelwortanalysen über mehrere Seiten verstreut. Die Synthese zu einem einzigen Satz – unter Ausschluss diverser, von Wolfson ebenfalls erwogener Varianten – leistet erst Gilles Deleuze (1970, 6).

Editorische Bemerkung

Die typografische Materialität von Johann Fischarts *Geschichtklitterung* spielt eine wichtige Rolle, welche die Interpretation verschiedener Stellen entscheidend prägt. So geht zum Beispiel das Graphiespiel »hafenoren oder haſenaſinorige« (Gkl 1590, 3) in Editionen, die auf die typografische Differenzierung von Lang-s und Rund-s verzichten, verloren. Diese Erkenntnis führte erstens zur Entscheidung, die Digitalisate der drei zu Fischarts Lebzeiten erschienenen Ausgaben der *Geschichtklitterung* (1575, 1582, 1590) den verfügbaren neuzeitlichen Editionen (Alsleben,[1] Schnabel,[2] Nyssen[3]) vorzuziehen, die auf diese Differenzierungen verzichten. In der Regel gebe ich den Wortlaut der Ausgabe letzter Hand (Strasbourg 1590) wieder. Davon wird in begründeten Fällen abgewichen.

Eine Wiedergabe von frühneuzeitlichen Texten mit den Mitteln der modernen Typografie stößt an gewisse Grenzen. Allerdings bieten der digitale Satz und der Zeichenvorrat von Unicode die Möglichkeiten zu größerer Präzision. Zitate aus Fischarts Texten sind nichtstandgetreue, diplomatische Abdrucke der jeweils mit einer Sigle spezifizierten Ausgabe. Emendationen und Lesarten neuzeitlicher Editionen werden, wo nötig, in den Fußnoten erwähnt. Bislang wurde von modernen Editionen zwischen der dominierenden Schwabacher und der für lateinische und romanische Wörter eingesetzten Antiqua unterschieden, indem die Antiqua in der Wiedergabe kursiv gesetzt wurde.[4] Dies ist unbefriedigend, da die Antiqua in Fischarts Texten selbst in zwei Auszeichnungsformen – recte und kursiv – auftaucht, die in diesen Editionen nicht ausgewiesen werden. Ich setze Abschnitte in Schwabacher als Serifenschrift, während Passagen in Antiqua nach dem Vorbild der Darstellungsweise im *Deutschen Textarchiv* (DTA)[5] oder in der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* (KWA)[6] mit einer serifenlosen Schrift wiedergegeben werden. Beide Schrifttypen können, der Vorlage entsprechend, weitere Auszeichnungen (etwa Kursivierung respektive Sperrung) tragen.

1 Alsleben 1891.

2 Fischart 1969.

3 Fischart 1963.

4 Zum Problem der Umsetzung von Fraktur in Antiqua, vgl. Bein u. a. 2015, 440.

5 Vgl. die Richtlinien zur Codierung typografischer Besonderheiten des Deutschen Textarchivs: http://www.deutschestextarchiv.de/doku/basisformat/typogrAllg.html [29.10.2019] und folgende Beispielseite mit Fraktur, Antiqua und griechischen Buchstaben: http://www.deutschestextarchiv.de/gryphius_horribilicribrifax_1663/25 [29.10.2019]

6 Die KWA gibt bei der kongruenten Umschrift von Walsers Mikrogrammen die »Grundschicht« in deutscher Kurrentschrift mit der Renaissance-Antiqua »Jannon Text wieder, die Abschnitten in lateinischer Schreibschrift jedoch mit der serifenlosen ›Frutiger Next LT‹ (Walser 2019; KWA VI,2,404).

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-019

Aufgelöst werden gebräuchliche Abkürzungen und Abbreviationen, die Differenz zwischen rundem und normalem ›r‹. Nicht aufgelöst werden hingegen die Varianten ›i‹/›j‹, ›u‹/›v‹ und ›s‹/›ſ‹. Auch die Grafievarianten eines Vokals mit überschriebenem kleinen ›e‹ bei Umlauten oder ›o‹ bei Diphthongen (›aͤ‹, ›oͤ‹, ›uͤ‹, ›uͦ‹ etc.) in der Schwabacher werden beibehalten. Werden Verse und andere Passagen in Flattersatz im Fließtext wiedergegeben, so wird der Zeilenumbruch durch einen senkrechten Strich ›|‹ markiert; der Schrägstrich ›/‹ ist der Wiedergabe der Virgel vorbehalten.

Rabelais' Werke zitiere ich in der Ausgabe *Nierg*, Anvers 1573[7] (Sigle: Garg 1573), die von Elsa Kammerer als wahrscheinlichste Vorlage Fischarts identifiziert wurde.[8] In Zweifelsfällen oder bei schwerwiegenden Entstellungen des Texts in diesem Druck ziehe ich die kritische Ausgabe von Mireille Huchon[9] hinzu. Bibelzitate folgen im Fischart-Teil der Lutherbibel von 1544.[10]

Arno Schmidts literarische Werke werden grundsätzlich nach der *Bargfelder Ausgabe* zitiert; ausgenommen davon ist *Zettel's Traum*, bei dem auf eine Reproduktion des Typoskripts auf der Basis der Erstausgabe zurückgegriffen wurde. Bei der Wiedergabe von Satzzeichen sowie bei unklaren Lesarten handschriftlicher Ergänzungen wurde zusätzlich auch auf die von der Arno Schmidt Stiftung herausgegebene und von Friedrich Forssmann gesetzte Fassung in der Bargfelder Ausgabe (BA IV/1) zurückgegriffen. Arno Schmidts Übersetzung von *Finnegans Wake* wird nach dem Faksimile der Arno Schmidt Stiftung zitiert, die Übersetzung der Werke Edgar Allan Poes nach der Erstausgabe.

---

7 Rabelais 1573.

8 Kammerer 2020, 344; laut Kammerer 2019b, 207–208 hatte Fischart jedoch auch Kenntnis von Fassungen, die Etienne Dolet respektive François Juste im Jahr 1542 herausgeben haben und die im Titel das Wort *treshorrifique* enthalten. Diese Einschätzung wird durch Kraaijveld 1991, 125 gestützt: »Cette traduction montre que Fischart ne s'est pas seulement fondé sur l'édition de François Nierg de 1573 (NRB 67) dans laquelle on trouve ›Je n'entens point la rhetorique‹, mais aussi sur une des éditions d'avant 1556, qui, à notre connaissance, ont toutes : ›Je n'entens point la théoricque‹.«

9 Rabelais 1994.

10 Luther 1544.

Siglenverzeichnis

Primärtexte mit Siglen

Garg 1573 Rabelais, François: Les œvvres de M. François Rabelais. Docteur en Medecine. Contenant cinq liures de la vie, faicts, & dits heroïques de Gargantua, & de son fils Pantagruel. Anvers: François Nierg 1573.

Gsch 1575 Fischart, Johann: Affenteurliche vnd Vngeheurliche Geschichtschrift Vom Leben/ rhaten vnd Thaten der […] Helden vnd Herrn Grandgusier/ Gargantoa/ vnd Pantagruel/ Königen inn Vtopien vnd Ninenreich. Etwan von M. Francisco Rabelais Französisch entworfen: Nun aber […] auf den Teutschen Meridian visirt […] durch Huldrich Elloposcleron Reznem. Strasbourg: Bernhard Jobin 1575 (VD16 F 1127).

Gkl 1582 Fischart, Johann: Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung: Von Thaten vnd Rathen der […] Helden vnd Herren Grandgusier/ Gargantoa vnd Pantagruel […] Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworffen […] inn einen Teutschen Model vergossen […] Durch Huldrich Elloposcleron. Strasbourg: Bernhard Jobin 1582 (VD16 F 1128).

Gkl 1590 Fischart, Johann: Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung. Von Thaten vnd Rhaten der vor kurtzen langen vnnd je weilen Vollenwolbeschreiten Helden vnd Herren Grandgoschier Gorgellantua vnd deß […] Fürsten Pantagruel von Durstwelten/ Königen in Vtopien […] Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworffen: Nun aber vberschrecklich lustig in einen Teutschen Model vergossen […] Auch zu disen Truck wider auff den Ampoß gebracht […] Durch Huldrich Elloposcleron […] Gedruckt zur Grensing im Gänsserich. Strasbourg: Bernhard Jobin 1590a (VD16 F 1129).

BA I Schmidt, Arno: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Das Frühwerk, hrsg. v. der Arno Schmidt Stiftung (Bargfeld). 4 Bde. Zürich: Haffmans 1986–1987.

BA II Schmidt, Arno: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge, hrsg. v. der Arno Schmidt Stiftung (Bargfeld). 3 Bde. Zürich: Haffmans 1990–1991.

BA III Schmidt, Arno: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe III. Essays und Biografisches, hrsg. v. der Arno Schmidt Stiftung (Bargfeld). 4 Bde. Zürich: Haffmans 1993–1995.

BA IV Schmidt, Arno: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe IV. Das Spätwerk, hrsg. v. der Arno Schmidt Stiftung (Bargfeld). 4 Bde. Zürich: Haffmans und Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992–2010.

BA S Schmidt, Arno: Bargfelder Ausgabe. Supplemente, hrsg. v. der Arno Schmidt Stiftung (Bargfeld). 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003–2006.

BA B Schmidt, Arno: Bargfelder Ausgabe. Briefe, hrsg. v. der Arno Schmidt Stiftung (Bargfeld). 5 Bde. Zürich: Haffmans und Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985–2018.

ZT Schmidt, Arno: Zettel's Traum. Karlsruhe: Stahlberg 1970.

FW/FW-Ü Arno Schmidts Arbeitsexemplar von Finnegans Wake by James Joyce. Faksimile des von Arno Schmidt mit verschiedenen Bunt- und Bleistift-Unterstreichungen, Randglossen und Kleinstübersetzungen versehenen Exemplars. Zürich: Arno-Schmidt-Stiftung im Haffmans-Verlag 1984.

P-Ü Edgar Allan Poe: Werke, hrsg. v. Kuno Schuhmann und Hans Dieter Müller, übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger. 4 Bde. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1966–1973.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-020

Wörterbücher mit Siglen

DWDS — Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, https://www.dwds.de/d/wb-dwdswb [14.11.2021].

[1]DWB — Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig/Stuttgart: S. Hirzel 1854–1971, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, https://www.woerterbuchnetz.de/DWB [14.11.2021].

[2]DWB — Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Neubearbeitung (A-F). 9 Bde. Stuttgart: S. Hirzel 1965–2016, hrsg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, https://www.woerterbuchnetz.de/2DWB [14.11.2021].

Adelung — Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. 2. Aufl., 4 Bde. Wien/Leipzig: Wappler/Breitkopf u. Härtel. 1793.

DFWB — Deutsches Fremdwörterbuch. Begonnen von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Basler, weitergeführt im Institut für deutsche Sprache. 7 Bde. Berlin: de Gruyter 1913–1988.

Lexer — Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Leipzig: S. Hirzel 1872, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer [14.11.2021].

BMZ — Benecke, Georg Friedrich, Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke: Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Leipzig: S. Hirzel 1854, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, https://www.woerterbuchnetz.de/BMZ [14.11.2021].

FWB — Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, hrsg. v. Goebel, Ulrich, Oskar Reichmann und Anja Lobenstein-Reichmann. Berlin: de Gruyter 1989–, digitalisierte Fassung der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen: https://fwb-online.de [14.11.2021].

ElsWB — Wörterbuch der elsässischen Mundarten, hrsg. v. Martin, Ernst und Hans Lienhart. 2 Bde. Strasbourg: Trübner 1899–1907; digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, https://www.woerterbuchnetz.de/ElsWB [14.11.2021].

Idiotikon — Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Begonnen von Friedrich Staub und Ludwig Tobler und fortgesetzt unter der Leitung von Albert Bachmann, Otto Gröger, Hans Wanner, Peter Dalcher, Peter Ott, Hans-Peter Schifferle sowie Hans Bickel und Christoph Landolt. Bände I–XVI: Huber, Frauenfeld 1881–2012, Band XVII: Schwabe, Basel 2015 ff, Digitalisat: https://www.idiotikon.ch [14.11.2021].

SHWB — Mulch, Rudolf, und Roland Mulch: Südhessisches Wörterbuch. 6 Bde. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1965–2010, digitalisierte Fassung: https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/shwb [14.11.2021].

du Cange — Glossarium mediae et infimae latinitatis, hrsg. v. Charles du Fresne du Cange. 5 Bde. Niort: L. Favre 1883, http://ducange.enc.sorbonne.fr [14.11.2021].

Georges — Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel, hrsg. v. Heinrich Georges. 12. Auflage, Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.

TPMA Thesaurus proverbiorum medii aevi. Begründet von Samuel Singer, hrsg. v. Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. 13 Bde. Berlin: de Gruyter 1995–2002.

Wander Wander, Karl Friedrich Wilhelm: Deutsches Sprichwörter-Lexicon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk. 5 Bde. Leipzig: F. A. Brockhaus 1866, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, https://www.woerterbuchnetz.de/Wander [14.11.2021].

Literaturverzeichnis

Abel, Julia: Walter Benjamins Übersetzungsästhetik. Die Aufgabe des Übersetzers im Kontext von Benjamins Frühwerk und seiner Zeit. Bielefeld: Aisthesis 2014.
Abraham, Nicolas und Maria Torok: Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups. Paris: Aubier Flammarion 1976.
Abraham, Nicolas und Maria Torok: Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfmanns, übers. v. Werner Hamacher. Frankfurt a. M.: Ullstein 1979.
Adachi-Rabe, Kayo und Julia Genz: Übersetzung als po(i)etisches Verfahren: Yoko Tawadas deutsch-japanische Partnertexte »Im Bauch des Gotthards«, »Orangerie« und »Spiegelbild«. In: Philologie im Netz 69 (2014), 1–19.
Ademollo, Francesco: The Cratylus of Plato. A Commentary. Cambridge: Cambridge University Press 2011.
Aeberhard, Simon: Fehllesen. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft. Lesen, hrsg. v. Rolf Parr und Alexander Honold. Berlin, Boston: de Gruyter 2018, 177–193.
Agamben, Giorgio: The End of the Poem. Studies in Poetics, übers. v. Daniel Heller-Roazen. Stanford, CA: Stanford UP 1999.
Ahmann, Heiko: Das Trügerische am Berufsbild des Übersetzers. Berlin: Logos 2012.
Albrecht, Jörn: The Different Branches of Descriptive Linguistics and Translation. In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, hrsg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul. Berlin, Boston: de Gruyter 2004, 1,243–259.
Albrecht, Jörn: Übersetzung und Linguistik: Grundlagen der Übersetzungsforschung. Bd. 1. Tübingen: Narr 2005.
Albrecht, Jörn: Übersetzung und Linguistik: Grundlagen der Übersetzungsforschung. Bd. 2. Tübingen: Narr 2013.
Albrecht, Jörn und Iris Plack: Europäische Übersetzungsgeschichte. Tübingen: Narr 2018.
Albrecht, Wolfgang: Arno Schmidt. Stuttgart: J. B. Metzler 1998.
Alsleben, Albert (Hrsg.): Johann Fischarts Geschichtklitterung (Gargantua). Synoptischer Abdruck der Bearbeitungen von 1575, 1582 und 1590. Halle (Saale): Niemeyer 1891.
Al-Taie, Yvonne: Poetik der Unverständlichkeit. Schreibweisen der obscuritas als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan. Paderborn: Fink 2021.
Althaus, Hans Peter: Sprachtheorie und Belletristik. Die Etymtheorien von Emil Winkler und Arno Schmidt. In: Sprachtheorie. Der Sprachbegriff in Wissenschaft und Alltag, hrsg. v. Rainer Wimmer. Düsseldorf: Schwann 1987, 191–205.
Angehrn, Emil: Der entgegenkommende Sinn. Offenbarung und Wahrheitsgeschehen. In: Offenbarung – verstehen oder erleben? Hermeneutische Theologie in der Diskussion, hrsg. v. Christof Landmesser und Andreas Klein. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Theologie 2012, 59–76.
Angehrn, Emil: Dialogische Hermeneutik. Vom Ursprung des Sinns im Anderen. In: Emmanuel Lévinas. Dialog. Ein kooperativer Kommentar, hrsg. v. Burkhard Liebsch. Freiburg, München: Karl Alber 2020, 57–73.
Anz, Thomas: Textwelten. In: Handbuch Literaturwissenschaft Gegenstände, Konzepte, Institutionen, hrsg. v. Thomas Anz. Stuttgart: J. B. Metzler 2007, 1,111–130.
Apulensis, Guillelmus: Gesta Roberti Wiscardi. Rerum in Italia ac regno Neapolitano Normanicarum libri quinque. Rothomagus [Rouen]: Martin le Mesgissier & Thomas Mallard 1852.

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-021

Arens, Hans: Aristotle's Theory of Language and Its Tradition. Amsterdam: John Benjamins 1984.
Århammar, Nils: Das Luthersche Translationsparadox. Warum der große deutsche Bibelübersetzer »(ver)dolmetschte« und »(ver)deutschte« u. a. m, aber nicht »übersetzte«. Eine wortgeschichtliche Studie. In: Von lon der wisheit, hrsg. v. Kurt Gärtner und Hans-Joachim Solms. Sandersdorf: Renneritz-Verlag 2009, 39–52.
Armonies, Wilfried: Lesen und Schreiben. Bedingungen und Wirkungen der Textproduktion von James Joyce' Finnegans Wake und Arno Schmidts Zettel's Traum. Frankfurt a. M.: Materialis 1995.
Arndt, Susan, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer: Die Unselbstverständlichkeit der Sprache (Einleitung). In: Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur, hrsg. v. Susan Arndt, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer. Berlin: Kadmos 2007, 7–30.
Arno Schmidt Stiftung: Von Arnheim zu Zettel's Traum. Begleitheft der dritten Ausstellung der Arno Schmidt Stiftung in Bargfeld, 1990/91. Bargfeld: Arno Schmidt Stiftung 1990.
Arrojo, Rosemary: The Relevance of Theory in Translation Studies. In: The Routledge Handbook of Translation Studies, hrsg. v. Mona Baker. New York, London: Routledge 1998, 117–128.
Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Materialität der Kommunikation, hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 327–351.
Assmann, Aleida: Pflug, Schwert, Feder. Kulturwerkzeuge als Herrschaftszeichen. In: Schrift, hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. München: Fink 1993, 219–232.
Assmann, Aleida: Im Dickicht der Zeichen. Berlin: Suhrkamp 2015.
Atherton, James S.: The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce's Finnegans Wake. London: Faber and Faber 1959.
Atkin, Albert: Peirce. New York, London: Routledge 2015.
Attell, Kevin: The Muse of Translation. »Pure Language« in de Man, Derrida, and Agamben. In: CR. The New Centennial Review, 12.2 (2012), 69–105.
Augsberg, Ino: »… und mach nicht Babel draus«. Hermeneutik nach Luther. In: Weimarer Beiträge 63.4 (2017), 485–508.
Aurnhammer, Achim: Johann Fischarts Spottsonette. In: Simpliciana 22 (2000), 145–165.
Auster, Paul: New York Babel. In: Dossier Wolfson ou l'affaire du »Schizo et les langues«, hrsg. v. Jean-Bertrand Pontalis. Paris: Gallimard 2009, 53–62.
Ax, Wolfram: Quadripertita ratio. Bemerkungen zur Geschichte eines aktuellen Kategoriensystems. In: Lexis und Logos, hrsg. v. Farouk Grewing. Stuttgart: Franz Steiner 2000, 190–208.
Babel, Reinhart: Translationsfiktionen. Zur Hermeneutik, Poetik und Ethik des Übersetzens. Bielefeld: transcript 2015.
Bachleitner, Norbert: »Übersetzungsfabriken«. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 14.1 (1989), 1–49, https://doi.org/10.1515/iasl.1989.14.1.1 [12.12.2021].
Bachleitner, Norbert und Michaela Wolf: Auf dem Weg zu einer Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 29.2 (2004), 1–25, https://doi.org/10.1515/IASL.2004.2.1 [12.12.2021].
Bachorski, Hans-Jürgen: Fischart, Johann. In: Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, hrsg. v. Walther Killy. Gütersloh, München: Bertelsmann 1989, 3,384–387.
Bachorski, Hans-Jürgen: Zur Konstruktion einer Geschlechterdichotomie in Johan Fischarts Floeh Haz / Weiber Traz. In: Böse Frauen – gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Ulrike Gaebel und Erika Kartschoke. Trier: WVT 2001, 253–272.

Bachorski, Hans-Jürgen: Irrsinn und Kolportage. Trier: WVT 2006.
Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
Badenberg, Nana: Mohrenwäschen, Völkerschauen: Der Konsum des Schwarzen um 1900. In: Colors 1800/1900/2000. Signs of Ethnic Difference, hrsg. v. Birgit Tautz. Amsterdam: Rodopi 2004, 163–184.
Bader, Günter: Lesekunst: Eine Theologie des Lesens. Tübingen: Mohr Siebeck 2019.
Baier, Thomas: Erasmus als Übersetzer. In: Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620), hrsg. v. Regina Toepfer, Johannes Klaus Kipf und Jörg Robert. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, 73–92 (Frühe Neuzeit 211).
Bajohr, Hannes: Halbzeug. Textverarbeitung. Frankfurt a. M. 2018.
Baker, Mona (Hrsg.): Routledge Encyclopedia of Translation Studies. New York, London: Routledge 1998.
Baldinger, Kurt: Fischarts Rabelaisübersetzung von 1575. Gargantua Kap. 22. In: Geist und Zeit. Wirkungen des Mittelalters in Literatur und Sprache. Festschrift für Roswitha Wisniewski, hrsg. v. Carola L. Gottzmann und Herbert Kolb. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris: Peter Lang 1991, 307–323.
Baldinger, Kurt: Etymologisches Wörterbuch zu Rabelais. Tübingen: Niemeyer 2002.
Balsamo, Jean: Langues et typographie. Volkssprachen und Typographie. In: Imprimeurs et libraires de la Renaissance. Le travail de la langue. Sprachpolitik der Drucker, Verleger und Buchhändler der Renaissance, hrsg. v. Elsa Kammerer und Jan-Dirk Müller. Genève: Droz 2015, 124–142.
Barasch, Frances K.: The Grotesque. A Study in Meanings. Berlin, Boston: de Gruyter 2018.
Barczaitis, Rainer: »Kein simpel-biedrer Sprachferge.« Arno Schmidt als Übersetzer. Frankfurt a. M.: Bangert & Metzler 1985.
Barczaitis, Rainer: Kein gut Wort? Arno Schmidts frühe Übersetzungen. In: Arno Schmidt. Das Frühwerk, hrsg. v. Michael Matthias Schardt. Aachen: Rader 1989, 3,307–321.
Barczaitis, Rainer: Das Übersetzen, Arno Schmidt und Thomas Eichhorn. Eine Erwiderung. In: Bargfelder Bote 391–392 (2015), 3–9.
Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, hrsg. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
Bartsch, Christoph und Frauke Bode: Erzählte Welt(en) als Kategorie. Ein kritischer Querschnitt der narratologischen Begriffsbildung. In: Welt(en) erzählen: Paradigmen und Perspektiven, hrsg. v. Christoph Bartsch und Frauke Bode. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, 7–42 (Narratologia 7).
Bässler, Andreas: Sprichwortbild und Sprichwortschwank, Zum illustrativen und narrativen Potential von Metaphern in der deutschsprachigen Literatur um 1500. Berlin, Boston: de Gruyter 2003.
Baßler, Moritz: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen: Niemeyer 1994.
Baßler, Moritz: Textur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaften, hrsg. v. Klaus Weimar. Berlin, New York: de Gruyter 2007, 3:618–619.
Bauer, Barbara: Aemulatio. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 1992, 1:141–187.
Baumann, Lukas: Wort und Sinn: Übersetzungsreflexionen bei Cicero und Hieronymus. Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2016, https://doi.org/10.6094/UNIFR/12259 [12.12.2021].
Bayle, Ariane: D'Alcofribas Nasier à François Rabelais. Différer et promettre. In: La pseudonymie dans la littérature française de François Rabelais à Éric Chevillard, hrsg. v. David Martens. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2017, 45–58.

Beck, Claudia, Bernd Kardatzki und Thomas Ethofer: Mondegreens and Soramimi as a Method to Induce Misperceptions of Speech Content – Influence of Familiarity, Wittiness, and Language Competence. In: PLOS ONE 9.1 (2014): e84667, https://doi.org/10.1371/journal.pone.0084667 [12.12.2021].

Bein, Thomas, Kurt Gärtner, Andrea Hofmeister-Winter, Ulrike Leuschner, Wolfgang Lukas, Hans-Gert Roloff, Claudia Schumacher und Winfried Woesler: Roundtable Normalisierung und Modernisierung der historischen Graphie. In: Vom Nutzen der Editionen. Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung von Literatur- und Kulturgeschichte, hrsg. v. Thomas Bein. Berlin, Boston: de Gruyter 2015, 419–460.

Bellay, Joachim du: La Deffence, et illustration de la langue françoyse. Paris: Arnoul l'Anglier 1549, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050733 [12.12.2021].

Bellos, David: Le Démon de l'analogie: A propos du dernier ouvrage de Douglas R. Hofstadter, Le Ton beau de Marot. In: Traduire la contrainte, hrsg. v. David Bellos. Louvain: Age d'Homme 1998, 98–108.

Benedict, Barbara M.: Material Ideas: Things and Collections in Gulliver's Travels. In: Reading Swift, hrsg. v. Hermann J. Real, Kirsten Juhas und Sandra Simon. München: Fink 2013, 459–481.

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann und Tillmann Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, 4.1,9–21.

Bereza, Dorota Karolina: Die Neuübersetzung – Ausdruck des Wandels in der Translationskultur. In: Translation zwischen Text und Welt: Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft, hrsg. v. Hartwig Kalverkämper und Larisa Schippel. Berlin: Frank & Timme 2009, 259–274.

Bereza, Dorota Karolina: Die Neuübersetzung. Eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur. Berlin: Frank & Timme 2013.

Berman, Antoine: L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Paris: Gallimard 1984.

Bernabei, Dante: Gargantua von François Rabelais. Orginalgetreue Zweistufen-Übertragung von Texten aus historischen Sprachen. Theorie, Methode, Praxis. Hamburg: Kovač 2014 (Translatologie. Studien zur Übersetzungswissenschaft 10).

Bernstein, Charles: Breaking the Translation Curtain: The Homophonic Sublime. In: L'Esprit Créateur 38.4 (1998), 64–70.

Bernstein, Charles: The expanded field of L=A=N=G=U=A=G=E. In: The Routledge Companion to Experimental Literature, hrsg. v. Joe Bray, Alison Gibbons und Brian McHale. London: Routledge 2012, 281–297.

Besson, Jean: Étude sur Jean Fischart. Paris: Hachette 1889.

Bishara, Nina: Absolut Anonymous. Self-reference in Opaque Advertising. In: Self-Reference in the Media, hrsg. v. Nina Bishara und Winfried Nöth. Berlin: de Gruyter Mouton 2007, 79–94.

Black, Fiona: The Artifice of Love: Grotesque Bodies and the Song of Songs. London: Bloomsbury 2009.

Blinn, Hansjürgen und Wolf Gerhard Schmidt: Shakespeare – deutsch. Bibliographie der Übersetzungen und Bearbeitungen. Zugleich Bestandsnachweis der Shakespeare-Übersetzungen der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar. Berlin: E. Schmidt 2003.

Bloemen, Henri und Arvi Sepp: Semantische Übersetzung. In: Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch, hrsg. v. Till Dembeck und Rolf Parr. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.

Bloom, Harold: Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung. Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld/Nexus 1995.

Bloom, Harold: Eine Topographie des Fehllesens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

Blum, Stephanie: »Darum gott alles recht erschuf«: Recht und Geschlecht in Johann Fischarts Sonettzyklus »Etlich Sonnet«. In: Dichterjuristen. Studien zur Poesie des Rechts vom 16. bis 21. Jahrhundert, hrsg. v. Yvonne Nilges. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, 13–29.
Blumenbach, Ulrich: Das Werk auf den Schultern vergänglicher Riesen. Arno Schmidt an den Grenzen der Speicherbarkeit kulturellen Wissens. In: Zettelkasten 10 (1995), 189–244.
Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Suhrkamp, Frankfurt a. M 1979.
Bobrik, Eduard: Allgemeines nautisches Wörterbuch mit Sacherklärungen: Deutsch, Englisch, Französisch, Spanisch, Portugiesisch, Italienisch, Schwedisch, Dänisch, Holländisch. 2. Aufl. Leipzig: Hoffmann 1858.
Bodmer, Johann Jacob: Von der Poesie des sechszehnten Jahrhundert nach ihrem schönsten Lichte. In: Sammlung Critischer, Poetischer und anderer geistvollen Schriften. Zürich: Orell 1743, 7,54–80.
Bonaparte, Marie: Edgar Poe. Étude psychanalytique. 2 Bde. Paris: Denoël et Steele 1933.
Bonaparte, Marie: The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation. London: Imago 1949.
Borst, Arno: Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker. München: Anton Hiersemann 1957.
Boudou, Bénédicte: Traduttore, traditore. Henri Estienne et la trahison philologique. In: Réforme, Humanisme, Renaissance 63.1 (2006), 39–57.
Bray, Laurent: La lexicographie française des origines à Littré. In: Wörterbücher / Dictionaries / Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie / An International Encyclopedia of Lexicography / Encyclopédie internationale de lexicographie, hrsg. v. Rufus Gouws, Ulrich Heid, Wolfgang Schweickard und Herbert Ernst Wiegand. Berlin: de Gruyter Mouton 1990, 1788–1818 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 5.2).
Bretschneider, Heinrich Gottfried von: Ankündigung und Probe einer neuen Ausgabe mit Anmerkungen von D. Johann Fischarts Uebersetzung des ersten Buchs von Rabelais Gargantua. Nürnberg: Gabriel Nikolaus Raspe 1775.
Brockstieger, Sylvia: La langue allemande dans le paragone des langues. Réflexions linguistiques chez Bernhard Jobin et Johann Fischart (v. 1578). – Das Deutsche im Wettstreit der Sprachen. Sprachreflexion bei Bernhard Jobin und Johann Fischart (ca. 1578). In: Imprimeurs et libraires de la Renaissance. Le travail de la langue, hrsg. v. Elsa Kammerer und Jan-Dirk Müller. Genève: Droz 2015, 524–538.
Brockstieger, Sylvia: Sprachpatriotismus und Wettstreit der Künste, Johann Fischart im Kontext der Offizin Bernhard Jobin. Berlin, Boston: de Gruyter 2018.
Bröer, Karl-Ernst: Die Geburt der 4. Instanz aus dem Geiste der Impotenz. Zur »Mühdtollogie« in »Zettel's Traum«. In: Bargfelder Bote 58–60 (1982), 15–27.
Bröer, Ralf: Reproduktionsmedizin. In: Enzyklopädie Medizingeschichte, hrsg. v. Werner E. Gerabek, Bernhard D. Haage, Gundolf Keil und Wolfgang Wegner. Berlin: de Gruyter 2004, 1238–1244.
Broqua, Vincent und Dirk Weissmann: Avant propos / Foreword. In: Sound / Writing: traduire-écrire entre le son et le sens. Homophonic translation – traducson – Oberflächenübersetzung, hrsg. v. Vincent Broqua und Dirk Weissmann. Paris: Éditions des archives contemporaines 2019a, 1–12.
Broqua, Vincent und Dirk Weissmann (Hrsg.): Sound / Writing: traduire-écrire entre le son et le sens. Homophonic translation – traducson – Oberflächenübersetzung. Paris: Éditions des archives contemporaines 2019b.
Brugger, Peter: From Haunted Brain to Haunted Science: A Cognitive Neuroscience View of Paranormal and Pseudoscientific Thought. In: Hauntings and Poltergeists: Multidisciplinary Perspectives, hrsg. v. James Houran und Rense Lange. Jefferson, NC: McFarland 2001, 195–213.

Brunner, Florence: Religiöses Wissen in Fischarts Geschichtklitterung. Reformatorische Einflüsse auf die Entwicklungsdarstellung des Menschen. Dissertation, Eberhard-Karls-Universität Tübingen 2020, https://doi.org/10.15496/publikation-51908 [12.12.2021].

Bulang, Tobias: Ursprachen und Sprachverwandtschaft in Johann Fischarts Geschichtklitterung. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 56.2 (2006), 127–148.

Bulang, Tobias: Literarische Produktivität – Probleme ihrer Begründung am Beispiel Johann Fischarts. In: Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühen Neuzeit, hrsg. v. Corinna Laude und Gilbert Hess. Berlin: Akademie-Verlag 2008, 41–68.

Bulang, Tobias: Epistemische Kontingenzen und ihre literarische Aktivierung. Fallstudie zur Nomenklatur der Pflanzen in Johann Fischarts Geschichtsklitterung. In: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, hrsg. v. Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010a, 364–389.

Bulang, Tobias: Spiele in Johann Fischarts Geschichtklitterung. In: Literatur und Spiel. Zur Poetologie literarischer Spielszenen, hrsg. v. Bernhard Jahn und Michael Schilling. Stuttgart: S. Hirzel 2010b, 45–69.

Bulang, Tobias: Enzyklopädische Dichtungen. Fallstudien zu Wissen und Literatur im Spätmittelalter und früher Neuzeit. Berlin: Akademie-Verlag 2011a.

Bulang, Tobias: Zur poetischen Funktionalisierung hermetischen Wissens in Fischarts Geschichtklitterung. In: Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert, hrsg. v. Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider. Berlin, New York: de Gruyter 2011b, 41–68.

Bulang, Tobias: Manierismus? Johann Fischarts Geschichtklitterung. In: Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, hrsg. v. Anja Becker und Jan Mohr. Berlin: Akademie-Verlag 2012, 285–300.

Bulang, Tobias: Die andere Enzyklopädie – Johann Fischarts Geschichtklitterung. In: arcadia 48.2 (2013), 262–281.

Bulang, Tobias: Satirische, dämonologische und wissensvermittelnde Schreibweisen über die Alchemie im Werk Johann Fischarts. In: Magia daemonicaca, magia naturalis, zouber. Schreibweisen von Magie und Alchemie in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Peter-André Alt, Jutta Eming, Tilo Renz und Volkhart Wels. Wiesbaden: Harrassowitz 2015, 189–202.

Bulang, Tobias: Hermeneutic Animals – Johann Fischart's Use of Emblems in his German Translation of Rabelais. In: Emblems and the Natural World, hrsg. v. Karl A. E. Enenkel und Paul J. Smith. Leiden: Brill 2017, 610–628.

Bulang, Tobias: Sprachhybridisierung und Mythensynkretismus in Johann Fischarts Geschichtklitterung und Rabelais' Gargantua. In: Langues hybrides (XVe-déb XVIIe siècles). Hybridsprachen (15.–Anfang 17. Jahrhundert), hrsg. v. Elsa Kammerer, Jan-Dirk Müller und Anne-Pascale Pouey-Mounou. Genève: Droz 2019a, 366–384.

Bulang, Tobias: Pantagruelismus und Hexenangst: Johann Fischart als Übersetzer von François Rabelais und Jean Bodin. In: Daphnis 47.3–4 (2019b), 495–527.

Bulang, Tobias: Possible Discourses and the Unfolding of the Implicit. Some Remarks on Fischart's Catalogus Catalogorum. In: Satirical Catalogues — Ficticious Libraries (16th–18th Century), hrsg. v. Paul Smith und Anne-Pascale Pouey-Mounou. Leiden: Brill 2020, 160–189.

Bulang, Tobias: Représentations hybrides de l'inspiration poétique et des conceptions de l'œuvre chez Gottfried von Straßburg et Johann Fischart. In: Inqualifiables fureurs. Les qualifications des figures de l'inspiration dans l'Europe de la Renaissance, hrsg. v. Anne-Pascale Pouey-Mounou und Mireille Huchon. Paris: Classiques Garnier 2020, 31–45.

Bulang, Tobias, Elsa Kammerer, Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Anne-Pascale Pouey-Mounou (Hrsg.): François Rabelais, Gargantua – Johann Fischart, Geschichtschrift (Geschichtklitterung).

Une anthologie bilingue – Eine zweisprachige Anthologie. Allemand / Français. Französisch / Deutsch. Manuskript, Heidelberg 2021.
Bulang, Tobias, Elsa Kammerer, Kathia Müller und Ulrich Seelbach: Page de Titre / Titelblatt. In: François Rabelais, Gargantua – Johann Fischart, Geschichtschrift (Geschichtklitterung). Une anthologie bilingue – Eine zweisprachige Anthologie. Allemand / Français. Französisch / Deutsch, hrsg. v. Tobias Bulang, Elsa Kammerer, Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Anne-Pascale Pouey-Mounou. Manuskript, Heidelberg 2021, 1,11–30.
Bulang, Tobias, Raffaela Kessel, Joana van de Löcht und Nicolai Schmitt: Johann Fischarts Daemonomania Magorum im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext. Ausblick auf Edition und Kommentar einer frühneuzeitlichen Dämonologie. In: Daphnis 43.2 (2015), 414–480.
Bultmann, Christoph: Hermeneutics and Theology. In: The Cambridge Companion to Hermeneutics, hrsg. v. Kristin Gjesdal und Michael N. Forster. Cambridge: Cambridge University Press 2019, 11–36.
Carolino, Pedro und José da Fonseca: O novo guia da conversaçao, em Portuguez e Inglez, em duas partes. The New Guide of the Conversation, in Portuguese and English, in Two Parts. Paris: J. P. Aillaud, Monlon et Ca. 1855.
Carpenter, Nan Cooke: Rabelais and the Androgyne. In: Modern Language Notes 68.7 (1953), 452–457.
Carrichter, Bartholomaeus: Practica, ausz den fürnemesten Secretis […]. Strasbourg: Müller, Christian d. J. 1575 (VD16 C 1210).
Carroll, Lewis: Through the Looking-Glass, and What Alice Found There. London: MacMillan & Co. 1872.
Cave, Terence: The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance. Oxford: Clarendon Press 1979.
Černy, L: Die abbildende Übersetzung. Klang und Rhythmus in Arno Schmidts Übersetzung von Poes Ligeia. In: Lebende Sprachen. Zeitschrift für interlinguale und interkulturelle Kommunikation 36.4 (1991), 141–151.
Chace, Howard L.: Anguish Languish. Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1956.
Chamberlain, Lori: Gender and the Metaphorics of Translation. In: Signs 13.3 (1988), 454–472.
Choi, Yun-Young: Übersetzung der Wörtlichkeit. Einige Probleme der Übersetzung und des Schreibens bei Tawada. In: Études Germaniques 259 (2010), 511–524.
Christmann, Hans Helmut: Imitatio und Übersetzung: Joachim Du Bellay und Jacques Peletier du Mans. In: Lingua et Traditio, hrsg. v. Richard Baum. Tübingen: Narr 1994, 133–142.
Christ-von Wedel, Christine (Hrsg.): Auslegung und Hermeneutik der Bibel in der Reformationszeit. Berlin, Boston: de Gruyter 2017.
Chun, Charlotte A., Peter Brugger und Thomas R. Kwapil: Aberrant Salience Across Levels of Processing in Positive and Negative Schizotypy. In: Frontiers in Psychology 10 (2019), 1–12, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02073 [12.12.2021].
Colby, Georgina: Kathy Acker: Writing the Impossible. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016.
Colum, Mary Maguire und Padraic Colum: Our friend James Joyce. London: V. Gollancz 1959.
Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns. Stuttgart: Thieme 1958.
Cooper, James Fenimore: Die Monikins, übers. v. Carl Friedrich Meurer. Frankfurt a. M.: J. D. Sauerländer 1835.
Crecelius, Wilhelm: Johann Fischarts Übersetzung von W. Lazius »über die Wanderungen der Völker.« Nach den Wolfenbütteler Bruchstücken. In: Alemannia 1 (1873), 113–145.

Culler, Jonathan: Ein Plädoyer für Überinterpretation. In: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwürfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini, hrsg. v. Umberto Eco, übers. v. Hans Günter Holl. München: Hanser 1994, 120–134.

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen: Francke 1984.

Czapla, Ralf Georg: Mythos, Sexus und Traumspiel: Arno Schmidts Prosazyklus »Kühe in Halbtrauer«. Paderborn: Igel Verlag 1993.

Dan, Joseph: Die Kabbala. Eine kleine Einführung. Stuttgart: Reclam 2012.

Danninger, Niklas Maximilian: Babylonische Übersetzungsmaschinen: Louis Wolfsons »Le schizo et les langues«. Masterarbeit, Universität Wien 2018, https://doi.org/10.13140/RG.2.2.15667.12323 [12.12.2021].

Da Vinci, Leonardo: A Treatise on Painting, übers. v. John Francis Rigeaud. London: George Bell & Sons 1877.

Daxelmüller, Christoph: Linde. In: Lexikon des Mittelalters. Stuttgart: J. B. Metzler 2002, 5,1998–1999.

Defaux, Gérard: Rabelais et son masque comique: sophista loquitur. In: Études Rabelaisiennes XI (1974), 89–135.

Deleuze, Gilles: Schizologie. In: Le Schizo et les langues. Ou la Phonétique chez le psychotique. Esquisses d'un étudiant de langues schizophrénique, von Louis Wolfson. Paris: Gallimard 1970, 5–23.

Dell'Anno, Sina: Die verkehrte Sprache. Zu einer spekulativen Poetik der Satura. Masterarbeit, Universität Basel 2016.

Dell'Anno, Sina: Zerstückelung und Einverleibung: Fragmente einer Poetik des saturierten Texts. In: Unverfügbares Verinnerlichen. Figuren der Einverleibung zwischen Eucharistie und Anthropophagie, hrsg. v. Yvonne Al-Taie und Marta Famula. Amsterdam: Rodolpi 2020.

Dell'Anno, Sina, Achim Imboden, Ralf Simon und Jodok Trösch: Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte (Einleitung). In: Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte, hrsg. v. Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon und Jodok Trösch. Berlin, Boston: de Gruyter 2021, 1–16.

Dell'Anno, Sina, Bernd Renner und Jodok Trösch: Prologue / Ein vnd VorRitt. In: François Rabelais, Gargantua – Johann Fischart, Geschichtschrift (Geschichtklitterung). Une anthologie bilingue – Eine zweisprachige Anthologie. Allemand / français. Französisch / Deutsch, hrsg. v. Tobias Bulang, Elsa Kammerer, Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Anne-Pascale Pouey-Mounou. Manuskript, Heidelberg 2021, 1,31–44.

Dembeck, Till: Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit. In: Philologie und Mehrsprachigkeit, hrsg. v. Till Dembeck und Georg Mein. Heidelberg: Winter 2014, 9–38.

Dembeck, Till: Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation. In: Critical Multilingual Studies 3.1 (2015), 7–25.

Dembeck, Till: Homophone Übersetzung. In: Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch, hrsg. v. Rudolf Parr und Till Dembeck. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017, 249–256.

Dembeck, Till: Brentanos Klingding. Eine Kulturpolitik der Buchstäblichkeit in der Romantik. In: Buchstäblichkeit. Theorie, Geschichte, Übersetzung, hrsg. v. Achim Geisenhanslücke. Bielefeld: transcript 2019, 117–134.

Dembeck, Till: Es gibt keine einsprachigen Texte! Ein Vorschlag für die Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 11.1 (2020), 163–176.

Dembeck, Till: Die Mehrsprachigkeit der Prosa. Ein Kapitel aus Finnegans Wake. In: Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte, hrsg. v. Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon und Jodok Trösch. Berlin, Boston: de Gruyter 2021, 345–374.

Dembeck, Till und Rudolf Parr: Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.

Dernehl, Carl, Hans Laudan und Eduardo Sáenz: Spanisches Unterrichtswerk für höhere Schulen. T. 2: Mittelstufe. Leipzig, Berlin: Teubner 1922.
Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
Derrida, Jacques: Fors. In: Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfmanns, von Nicolas Abraham und Maria Torok, übers. v. Werner Hamacher. Frankfurt a. M.: Ullstein 1979, 7–60.
Derrida, Jacques: Des Tours de Babel. In: Difference in Translation, hrsg. v. Joseph Graham. Ithaca, NY: Cornell UP 1985, 165–248.
Dictionarium Gemma gemmarum breues ac castas vocularum interpretationes perstringens. Strasbourg: Knobloch, Johann d. Ä. 1520.
Diehl, Christoph: Platons Semantik. Die Theorie sprachlicher Bedeutung im Kratylos. Münster: Mentis 2012.
Dietz, Hartmut: Der Trickster bei den Großen Müttern. Über Arno Schmidts Erzählmuster. In: Bargfelder Bote, Nr. 182 (1993), 11–41.
Dobrick, Martin: Missverstehen. In: Psycholinguistik. Psycholinguistics, Ein internationales Handbuch. An International Handbook, hrsg. v. Gert Rickheit, Theo Herrmann und Werner Deutsch. Berlin, Boston: de Gruyter Mouton 2008, 588–600.
Dollerup, Cay: Relay and Support Translations. In: Translation in Context: Selected Papers from the EST Congress, Granada 1998, hrsg. v. Andrew Chesterman, Natividad Gallardo San Salvador und Yves Gambier. Amsterdam: John Benjamins 2000, 17–26.
Drews, Jörg: Eine Momentaufnahme, ein Scheideblick. Arno Schmidts ›Zettel's Traum‹. In: Im Meer der Entscheidungen. Aufsätze zum Werk Arno Schmidts 1963–2009, hrsg. v. Axel Dunker. München: edition text + kritik 2014a, 203–222.
Drews, Jörg: Ouvertüre zu »Zettel's Traum«. Kommentar zur ersten Seite von Arno Schmidts Roman. In: Im Meer der Entscheidungen. Aufsätze zum Werk Arno Schmidts 1963–2009, hrsg. v. Axel Dunker. München: edition text + kritik 2014b, 29–52.
Drews, Jörg: Schwülsdick und spitzpfündig. Arno Schmidt als Übersetzer aus dem Englischen. In: Im Meer der Entscheidungen. Aufsätze zum Werk Arno Schmidts 1963–2009, hrsg. v. Axel Dunker. München: edition text + kritik 2014c, 53–77.
Drews, Jörg: »Was ich nun sah, war über alle Beschreibunk!« Arno Schmidts ›Kaff auch Mare Crisium‹ und das Ende der ersten Phase der westdeutschen Nachkriegsliteratur. In: Im Meer der Entscheidungen. Aufsätze zum Werk Arno Schmidts 1963–2009, hrsg. v. Axel Dunker. München: edition text + kritik 2014d, 237–254.
Drews, Jörg: Arno Schmidt – Zettel's Traum. In: Deutsche Literatur: Aus fünf Jahrhunderten, hrsg. v. Hermann Korte. Wiesbaden: Springer 2017, 577–580.
Drews, Jörg und Doris Plöschberger: »Des Dichters Aug' in feinem Wahnwitz rollend …« Dokumente und Studien zu »Zettel's Traum«. München: edition text + kritik 2001a.
Drews, Jörg und Doris Plöschberger: Vorwort. In: »Des Dichters Aug' in feinem Wahnwitz rollend …« Dokumente und Studien zu »Zettel's Traum«, hrsg. v. Jörg Drews und Doris Plöschberger. München: edition text + kritik 2001b, 5–10.
Dunker, Axel: Den Pessimismus organisieren. Eschatologische Kategorien in der Literatur zum Dritten Reich. Bielefeld: Aisthesis 1994.
Dunker, Axel und Sabine Kyora: Arno Schmidt und der Kanon – Einleitende Überlegungen. In: Arno Schmidt und der Kanon, hrsg. v. Axel Dunker und Sabine Kyora. München: edition text + kritik 2015, 5–16.
Dunker, Axel und Kyora, Sabine (Hrsg.): Arno-Schmidt-Handbuch. Berlin, New York: de Gruyter 2023.
Eastman, Andrew: Estranging the Classic: The Zukofskys' Catullus. In: Revue LISA/LISA e-Journal, Nr. 7.2 (Februar) (2009), 117–29, https://doi.org/10.4000/lisa.312 [12.12.2021].

Eberenz, Samuel: A Translational Poetic Practice. On the uncreative potential of statistical computer translation. Zürich: LitUp! 2016, https://litup.ch/site/wp-content/uploads/eberenzs_uncreativity_finalV2_2016.pdf [12.12.2021].

Eckl, Andreas: Sprache und Logik bei Platon. Erster Teil: Logos, Name und Sache im Kratylos. Königshausen & Neumann 2003.

Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, übers. v. Günter Memmert. München, Wien: Hanser 1990a.

Eco, Umberto: Drift and Unlimited Semiosis. Bloomington, IN: Indiana University Press 1990b.

Eco, Umberto: Die Suche nach der vollkommenen Sprache. München: C. H. Beck 1994a.

Eco, Umberto: Interpretation und Geschichte. In: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwürfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini, hrsg. v. Umberto Eco. München: Hanser 1994b, 29–51.

Eco, Umberto: Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen. München: Hanser 2006. – Italienische Fassung: Eco, Umberto: Dire quasi la stessa cosa. *Esperienze di traduzione.* Milano: Bompiani 2003.

Eichhorn, Thomas: Das Übersetzen und Arno Schmidt. In: Bargfelder Bote 389–390 (2015a), 3–16.

Eichhorn, Thomas: Kleine Kritik der unbewussten Theorie. Eine Antwort an Rainer Barczaitis. In: Bargfelder Bote 393–394 (2015b), 29–31.

Eideneier, Alexis: Täuschung, Lüge, Illusion. Stefan Voigt untersucht die Welterfahrung im Spätwerk Arno Schmidts [Rezension]. literaturkritik 2001, https://literaturkritik.de/id/4072 [12.12.2021].

Eideneier, Alexis: »Wahrheit« ist nichts für uns. Zur zetetischen Bibelexegese im Werk Arno Schmidts. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 36 (2004), 113–127.

Elias, Norbert: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976 (Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen 2).

Ellmann, Richard: James Joyce. New York: Oxford University Press 1959.

Engels, Joachim: Ingenium. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 1998, 4:382–417.

Erlebach, Peter: Barbarismus. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding 1992, 1,1281–1285.

Esselborn, Karl: »Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt.« Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas. In: arcadia 42.2 (2007), 240–262.

Eymer, Wilfrid: Eymers Pseudonymen Lexikon. Bonn: Kirschbaum 1997.

Faller, Stefan: Punisches im Poenulus. In: Studien zu Plautus' Poenulus, hrsg. v. Thomas Baier. Tübingen: Narr 2004, 163–202.

Ficker, Johannes und Otto Winckelmann: Handschriftenproben des 16. Jahrhunderts nach Straßburger Originalen. Bd. 2. Strasbourg: Trübner 1905.

Figala, Karin: Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft. München: C. H. Beck 1998.

Finucci, Valeria: The Manly Masquerade: Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance. Durham, NC: Duke University Press 2003.

Fischart, Johann: Nacht Rab oder Nebelkräh. s. l. [Frankfurt a. M.]: s.ed. [Johann Schmidt] 1570.

Fischart, Johann: Von S. Dominici, des Predigermünchs, vnd S. Francisci Barfüssers, artlichem Leben und grossen Greweln. s. l. [Ursel]: s.ed. [Nicolaus Heinrich d. Ä.] 1571.

Fischart, Johann: Eulenspiegel Reimensweiß. Ein newe Beschreibung vnnd Legendt deß kurtzweiligen Lebens/ vnd ... Thaten Thyll Eulenspiegels/ mit schönen neuwen Figuren bezieret/ vnd nu zum ersten in artige Reimen/ durch J.F.G.M. gebracht. Frankfurt a. M.: Johann Schmidt aus Neustadt 1572 (VD16 F 1139).

Fischart, Johann: Aller Practick Großmutter … gestellet durch gut duncken … des … Winhold Wüstblut. Strasbourg: Bernhard Jobin 1573 (VD16 F 1132).
Fischart, Johann: De iureiurando theses … ad disputandum propositae. Basel: [s.ed.] 1574, https://doi.org/10.3931/e-rara-16108 [12.12.2021].
Fischart, Johann: Das Glückhafft Schiff von Zürich. Strasbourg: Bernhard Jobin 1577a (VD16 F 1146).
Fischart, Johann: Flöh Haz/ WeiberTratz. Der wunder vnrichtige vnd spotwichtige Rechtshandel der Flöh mit den Weibern. Strasbourg: Bernhard Jobin 1577b (VD16 ZV 5866).
Fischart, Johann: Podagrammisch Trostbüchlin. Jnnhaltend Zwo artlicher SchuzReden von herlicher ankonft/ geschlecht/ Hofhaltung/ Nuzbarkait vnd tifgesuchtem lob des Hochgeehrten/ Glidermächtigen vnd zarten Fräulins PODAGRA. Strasbourg: Bernhard Jobin 1577c (VD16 F 1159).
Fischart, Johann: Fides Iesu et Iesuitarum. Hoc est, collatio doctrinae domini nostri IESV. Strasbourg: Bernhard Jobin 1578.
Fischart, Johann: Binenkorb. Deß Heyl. Römischen Jmenschwarms. Strasbourg: Bernhard Jobin 1580 (VD16 M 1047).
Fischart, Johann: De Daemonomania magorvm. Vom außgelaßnen wütigen Teuffelsheer der besessenen unsinnigen Hexen und Hexenmeiyster […]. Strasbourg: Bernhard Jobin 1581 (VD16 B 6269).
Fischart, Johann: De Magorvm Daemonomania. Vom Außgelaßnen Wütigen Teuffelsheer Allerhand Zauberern/ Hexen vnd Hexenmeistern/ Vnholden/ Teuffelsbeschwerern/ Warsagern/ Schwartzkünstlern/ Vergifftern/ Augenverblendern/ etc. Strasbourg: Bernhard Jobin 1586 (VD16 B 6270).
Fischart, Johann: Binenkorb. Des Heil. Röm. Jmmenschwarms […]. Strasbourg: Bernhard Jobin 1588a (VD16 M 1052).
Fischart, Johann: Ordenliche Beschreibung [Lobspruch auf Straßburg]. Strasbourg: Bernhard Jobin 1588b (VD16 O 870/871).
Fischart, Johann: Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis. Strasbourg: Bernhard Jobin 1590 (VD16 ZV 23350).
Fischart, Johann: Geschichtklitterung (Gargantua). Text der Ausgabe letzter Hand von 1590, hrsg. v. Ute Nyssen. Düsseldorf: Rauch 1963.
Fischart, Johann: Geschichtklitterung (Gargantua). Synoptischer Abdruck der Fassungen von 1575, 1582 und 1590, hrsg. v. Hildegard Schnabel. Halle (Saale), VEB Niemeyer 1969.
Fischart, Johann: Catalogus Catalogorum Perpetuo Durabilis (1590), hrsg. v. Michael Schilling. Berlin, New York: de Gruyter 1993.
Fischer, Susanne und Bernd Rauschenbach: Seelandschaft. »Wie damit umzugehen ist … wissen Sie ja schon.« Arno Schmidts Zettelkasten zu ›Seelandschaft mit Pocahontas‹. In: Zettelkästen. Maschinen der Phantasie, hrsg. v. Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2013, 123–132.
Fix, Ulla: Kanon und Auflösung des Kanons. Typologische Intertextualität – ein »postmodernes« Stilmittel? Eine thesenhafte Darstellung. In: Die Zukunft der Textlinguistik: Traditionen, Transformationen, Trends. Tübingen: Niemeyer 1997, 97–108.
Flacius, Matthias (Hrsg.): Otfridi Evangeliorum liber. Ueterum Germanorum grammaticae, poeseos, theologiae, praeclarum monimentum. Euangelien Buch/ in altfrenckischen reimen/ durch Otfriden von Weissenburg/ Münch zu S. Gallen/ vor sibenhundert jaren beschriben: Jetz aber … in truck verfertiget. Basel: Heinrich Petri 1571.
Flögel, Karl Friedrich: Geschichte der komischen Litteratur. Bd. 3. Liegnitz: D. Siegert. 1786.
Forssman, Friedrich: ›Warum dauert denn das so lange?‹ Zum Satz von ›Zettel's Traum‹. In: »Des Dichters Aug' in feinem Wahnwitz rollend …«. Dokumente und Studien zu »Zettel's Traum«, hrsg. v. Jörg Drews und Doris Plöschberger. München: edition text + kritik 2001, 91–96.

Forster, Georg: Der ander theyl kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein zu singen vast lustig. Nürnberg: Johann vom Berg, Ulrich Newber 1556.
Foucault, Michel: Dispositive der Macht über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve 1978.
Fraenger, Wilhelm: Das Bild der »niederländischen Sprichwörter«. Pieter Bruegels verkehrte Welt, hrsg. v. Michael Philipp. Amsterdam: Castrvm Peregrini 2002.
Frank, Dirk: Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2001.
Frank, Susi, Alexander Ruhe und Cornelia Schmitz: Semiotik der Übersetzung. In: Die Innenwelt des Denkens. Berlin: Suhrkamp 2010, 383–416.
Frantzen, J. J. A. A.: Kritische Bemerkungen zu Fischarts Übersetzung von Rabelais' Gargantua. Kritische Bemerkungen zu Fischarts Übersetzung von Rabelais' Gargantua. Strasbourg: Trübner 1892.
Franz, Michael: Von Gorgias bis Lukrez. Antike Ästhetik und Poetik als vergleichende Zeichentheorie. Berlin: Akademie-Verlag 1999.
Fraser, Ryan: Evading Frames. D'Antin van Rooten's Homophonic Mother Goose. In: TTR. Traduction, Terminologie, Rédaction 25.1 (2012), 51–82.
Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Gesammelte Werke, hrsg. v. Anna Freud. Bd. 11. London: Imago 1940.
Freud, Sigmund: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. In: Gesammelte Werke, hrsg. v. Anna Freud. Bd. 12. London: Imago 1947, 27–157.
Freudenburg, Kirk: Horatius Anceps: Persona and Self-Revelation in Satire and Song. In: A Companion to Horace, hrsg. v. Gregson Davis. Hoboken, NJ: John Wiley 2010, 271–290.
Fricke, Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München: C. H. Beck 1981.
Fricke, Kathrin: Hunde im Kaffee – Italienisch/Deutsch – YOU FM Misheard Lyrics mit Coldmirror. 2011, https://www.youtube.com/watch?v=7WKjeprSToQ [12.12.2021].
Fritz, Gerd: Historische Semantik. 2., aktualisierte Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2016.
Fuhrmann, Manfred: Persona, ein römischer Rollenbegriff. In: Identität, hrsg. v. Odo Marquard und Karlheinz Stierle. München: Wilhelm Fink 1979, 83–106.
Fürbeth, Frank: Grobianismus. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding 1996, 3,1192–1196.
Fuß, Peter: Von den Zeichen der Welt zur Welt der Zeichen. Semiologische Konzepte bei Paracelsus und Fischart. In: Wirkendes Wort 52 (2002), 333–360.
Gabriel, Gottfried: Ästhetischer »Witz« und logischer »Scharfsinn«. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung. Erlangen, Jena: Palm und Enke 1996.
Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3., erw. Aufl. Tübingen: J. C. B. Mohr 1972.
Gadamer, Hans-Georg: Lesen ist wie Übersetzen. In: Kunst als Aussage. Tübingen: J. C. B. Mohr 1993, 279–85 (Gesammelte Werke, 8.1).
Gaier, Ulrich: Poetologische Positionen um 1800 (Klopstock bis Jean Paul). In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität, hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston: de Gruyter 2018, 126–156.
Ganghofer, Ludwig: Johann Fischart und seine Verdeutschung des Rabelais. München: Ackermann 1881.
Gätjens, Dieter und Günter Jürgensmeier: Die Bibliothek Arno Schmidts. Neue Ausgabe. Bargfeld: Arno Schmidt Stiftung 2003.
Gehring, Petra: Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation. In: Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma, hrsg. v. Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons. Berlin: Suhrkamp 2010, 180–192.

Gelbcke, Ferdinand Adolf: Johann Fischart und Rabelais' Gargantua. St. Petersburg: Steenken & Laschinsky 1874.
Gemoll, Wilhelm: Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. Wien: Tempsky 1908.
Genette, Gérard: Mimologiques. Voyage en Cratylie. Paris: Éditions du Seuil 1976.
Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil 1982.
Genette, Gérard: Die Erzählung, übers. v. Andreas Knop. 3. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2010.
Genz, Julia: Yoko Tawadas Poetik des Übersetzens am Beispiel von Überseezungen. In: Études germaniques 259 (2010), 465–482.
Geoghegan, Bernard Dionysius: From Information Theory to French Theory: Jakobson, Lévi-Strauss, and the Cybernetic Apparatus. In: Critical Inquiry 38.1 (2011), 96–126.
Gerke, Hilde: Sprichwörter und Redensarten bei Johann Fischart. Ein Beitrag zur deutschen Sprichwortgeschichte. Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München 1953.
Gilbert, Stuart: Letters of James Joyce. Bd. 1. New York: The Viking Press. 1957.
Gillespie, Stuart: Vernacular Translations of Classical and Neo-Latin Writings in the European Renaissance: The Germanic Languages. In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, hrsg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul. Berlin, New York: de Gruyter 2004, 1,1441–1447.
Ginzburg, Carlo: Der Käse und die Würmer: Die Welt eines Müllers um 1600, übers. v. Karl F. Hauber. Nachdruck. Berlin: Wagenbach 2007.
Glowa, Josef K.: Johann Fischart's Geschichtklitterung. New York, Bern: Peter Lang 2000 (Renaissance & Baroque. Studies & Texts 27).
Gloyna, Tanja: ›Treue‹. Zur Geschichte eines Begriffs. In: Archiv für Begriffsgeschichte 41 (1999), 64–85.
Goerlitz, Uta: Humanismus und Geschichtsschreibung am Mittelrhein. Humanismus und Geschichtsschreibung am Mittelrhein. Berlin, Boston: de Gruyter 2013.
Gombrich, Ernst Hans: Kunst und Illusion zur Psychologie der bildlichen Darstellung, übers. v. Lisbeth Gombrich. Köln, Berlin: Kiepenheuer und Witsch 1967.
Goodman, R., S. Scott und A. Rothenberger: Kinderpsychiatrie kompakt. Wiesbaden: Springer 2013.
Gorlée, Dinda L.: Semiotics and the Problem of Translation. With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce. Amsterdam: Rodopi 1994.
Gorman, Herbert: James Joyce. Sein Leben und sein Werk, übers. v. Hans Hennecke. Hamburg: Claassen 1957.
Goropius Becanus, Johannes [Jan van Gorp]: Opera Ioannis Goropii Becani: Hermathena, Hieroglyphica, Vertvmnvs, Gallica, Francica, Hispannica […]. Antwerpen: Christoph Plantin 1580.
Göske, Daniel: Black Radiation. In: Translated Poe. Arno Schmidt's Appropriation of Poe, hrsg. v. Emron Esplin und Margarida Vale de Gato. Lanham: Rowman & Littlefield 2014.
Gradmann, Stefan: Schmidt/Joyce. Anatomy of a misunderstanding. In: Review of Contemporary Fiction 8.1 (1988), 162–165.
Graeber, Wilhelm und Geneviève Roche: Englische Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts in französischer Übersetzung und deutscher Weiterübersetzung. Eine kommentierte Bibliographie. Tübingen: Niemeyer 1988.
Graf-Wintersberger, Astrid: Der gespaltene Text: Arno Schmidt und der Poststrukturalismus. In: Protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst, Nr. 1 (1989), 10–21.
Gramling, David: The Invention of Monolingualism. London: Bloomsbury 2016.
Greiner, Ulrich: Kein Glück mit dem Klüver. In: Die ZEIT 09/2009, 19.02.2009, https://www.zeit.de/-2009/09/L-Poe [12.12.2021].

Grubmüller, Klaus: Etymologie als Schlüssel zur Welt? Bemerkungen zur Sprachtheorie des Mittelalters. In: Verbum et signum. Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Hans Fromm, Wolfgang Harms und Uwe Ruberg 1975, 1,209–230.

Grubmüller, Klaus: ›Vocabularius Ex quo‹. In: Verfasserlexikon – Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Kurt Ruh, Gundolf Keil, Hartmut Schröder, Wachinger Burghart und Franz Josef Worstbrock. Bd. 10. Berlin, New York: de Gruyter 1999.

Grubmüller, Klaus: Frühneuhochdeutsches Glossenwörterbuch. Index zum deutschen Wortgut des »Vocabularius ex quo«. Tübingen: Niemeyer 2001.

Grubmüller, Klaus, Bernhard Schnell, Erltraud Auer, Hans-Jürgen Stahl und Pawis, Reinhard: ›Vocabularius Ex quo‹. Überlieferungsgeschichtliche Ausgabe. Tübingen: Niemeyer. 1988.

Guldin, Rainer: Translation as Metaphor. London, New York: Routledge 2015.

Gunkel, Hermann: Genesis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1910.

Guntermann, Georg: Wie sies angefangen haben, die Leser zu »ergreifen«. Erzählanfänge bei Arno Schmidt. In: Zettelkasten 16 (1997), 99–137.

Günther, Hans: Verfremdung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaften, hrsg. v. Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: de Gruyter 2003, 3:753–755.

Guthe, Hermann: Kurzes Bibelwörterbuch. Tübingen, Leipzig: J. C. B. Mohr 1903.

Hacke, Axel: Oberst von Huhn bittet zu Tisch. Speisedeutsch für Anfänger. München: Kunstmann 2012.

Hacke, Axel und Michael Sowa: Der weiße Neger Wumbaba. Kleines Handbuch des Verhörens. München: Kunstmann 2004.

Hacke, Axel und Michael Sowa: Der weiße Neger Wumbaba kehrt zurück. Zweites Handbuch des Verhörens. München: Kunstmann 2007.

Hacke, Axel und Michael Sowa: Wumbabas Vermächtnis. Drittes Handbuch des Verhörens. München: Kunstmann 2009.

Hammerschmid, Michael: Übersetzung als Verhaltensweise. In: Vom Glück sich anzustecken, Möglichkeiten und Risiken im Übersetzungsprozess, hrsg. v. Martin A. Hainz. Wien: Braunmüller 2005, 46–64.

Hankins, James: Plato in the Italian Renaissance. Leiden: Brill 1990.

Hansen, Gyde: Translation »Errors«. In: Handbook of Translation Studies, hrsg. v. Yves Gambier und Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins 2010, 1,385–388.

Hansen, Gyde: Translationskompetenz: Woher kommt sie und was ist das? In: Bausteine translatorischer Kompetenz oder Was macht Übersetzer und Dolmetscher zu Profis? Innsbrucker Ringvorlesungen zur Translationswissenschaft VII, hrsg. v. Lew Zybatow und Michael Ustaszewski. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2014, 1–15.

Hansen, Thomas S.: Arno Schmidt's Reception of Edgar Allan Poe. Or, The Domain of Arn(o)Heim. In: Review of Contemporary Fiction; Elmwood Park, IL 8.1 (1988), 166–181.

Hansen, Thomas S.: Arno Schmidts Poe-Rezeption: im Domain of Arn(o)heim. In: Zettelkasten 9 (1991), 188–211.

Hansen, Thomas S.: Arno Schmidt's German Poe. Translation strategies and cultural norms. In: History and Literature, hrsg. v. William Collins Donahue und Scott Denham. Tübingen: Stauffenburg 2000, 205–219.

Hansen-Löve, Aage Ansgar: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. 2., unveränd. Aufl. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1996.

Hanuschek, Sven: Arno Schmidt. Biografie. München: Hanser 2022.
Hauffen, Adolf: Fischart-Studien. I. Zur Familie- und Lebensgeschichte Fischarts. In: Euphorion 3 (1896), 363–375.
Hauffen, Adolf: Über die Bibliothek Johann Fischarts. In: Zeitschrift für Bücherfreunde 2 (1898), 21–32/148.
Hauffen, Adolf: Neue Fischart-Studien. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Ergänzungsheft 7 (1908), 167–241.
Hauffen, Adolf: Johann Fischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation. Berlin: de Gruyter 1921.
Haug, Walter: Zwischen Ehezucht und Minnekloster. Die Formen des Erotischen in Johann Fischarts »Geschichtsklitterung«. In: The Graph of Sex and the German Text: Gendered Culture in Early Modern Germany 1500–1700, hrsg. v. Lynne Tatlock. Amsterdam: Rodopi 1994, 157–77 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 19).
Hausmann, Frank-Rutger: Differente Lachkulturen? – Rabelais und Fischart. In: Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung, hrsg. v. Thorsten Unger, Brigitte Schulze und Horst Turk. Tübingen: Narr 1995a, 31–45.
Hausmann, Frank-Rutger: »Ohn Minerve erlaubnus und mit darzu ungemachenem und ungebachenem Ingenio und genio« oder Über die Unmöglichkeit, ältere französische Texte zu Übersetzen. In: Übersetzen im Wandel der Zeit. Probleme und Perspektiven des deutsch-französischen Literaturaustausches, hrsg. v. Willi Hirdt. Tübingen: Stauffenburg 1995b, 95–111.
Heiland, Satu: Visualisierung und Rhetorisierung von Geschlecht: Strategien zur Inszenierung weiblicher Sexualität im Märe. Berlin, Boston: de Gruyter 2015.
Hempfer, Klaus: Schreibweise. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar. Berlin, New York: de Gruyter 2007, 3,391–393.
Hempfer, Klaus: Gattungstheorie. Information und Synthese. München: Fink 1973.
Herder, Johann Gottfried von: Ueber die neuere Deutsche Litteratur. Bd. 1. Riga: Hartknoch. 1767.
Hermans, Theo: Self-Reference, Self-Reflection and Re-Entering Translation. In: Under Construction: Links for the Site of Literary Theory. Essays in Honour of Hendrik Van Gorp, hrsg. v. Hendrik van Gorp. Leuven, Leuven University Press 2000, 259–276.
Hermans, Theo: Concepts and Theories of Translation in the European Renaissance. In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, hrsg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul. Berlin, New York: de Gruyter 2004a, 1,1420–1428.
Hermans, Theo: Translation as an Object of Reflection in Modern Literary and Cultural Studies: Historical-descriptive Translation Research. In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, hrsg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul. Berlin, New York: de Gruyter 2004b, 1,200–210.
Hermelink, Heinrich: Die Matrikeln der Universität Tübingen 1477–1817. Bd. 1. Stuttgart: W. Kohlhammer 1906.
Herzog, Winand: »Keine Experimente!«: Untersuchungen zu Arno Schmidt. Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Rossbreiten. Mönchengladbach: Büro für Realitäts-Design 2010.
Hess, Günther: Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts. München: C. H. Beck 1971.

Hildesheimer, Wolfgang: Über Arno Schmidt als Übersetzer und Interpret von »Finnegans Wake«. Drei Briefe an die Darmstädter Akademie. In: Bargfelder Bote 288–289 (2006), 11–14.

Hilsbecher, Walter: Edgar Allan Poe – zwischen Konvention und Manierismus. In: text + kritik. zeitschrift für literatur 18–19 (1968), 50–52.

Hinrichs, Boy: Utopische Prosa als längeres Gedankenspiel. Untersuchung zu Arno Schmidts Theorie der modernen Literatur und ihrer Konkretisierung in »Schwarze Spiegel«, »Die Gelehrtenrepublik« und »Kaff auch Mare Crisium«. Tübingen: Niemeyer 1986.

Hinrichs, Tobias: Werden und Gedächtnis: Mann Moses, Wolfsmann, Black Hamlet – Lektüren gespenstischer Erinnerungen. Marburg: Tectum 2014.

Hirsch, Alfred: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Burckhardt Lindner. Stuttgart: J. B. Metzler 2011, 608–625.

Hirsch, Mathias: Psychoanalytische Traumatologie – das Trauma in der Familie. Psychoanalytische Theorie und Therapie schwerer Persönlichkeitsstörungen. Stuttgart: Schattauer 2004.

Histoire de nostre temps contenant les Commentaires de l'estat de la Religion et republique sous les Roys Henry et Francois seconds, et Charles neufiesme. [s. l.: Paris?]: [s.ed.]. 1566, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11304333-5 [12.12.2021].

Hjelmslev, Louis: Prolegomena to a Theory of Language, übers. v. Francis J. Whitfield. Madison, Wisconsin: 1961.

Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart. Hamburg: Rowohlt 1957.

Hocke, Gustav René: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst. Hamburg: Rowohlt 1959.

Hoffmann, Christian: Die Promotionsthesen Johann Fischarts. In: Daphnis 19 (1990), 635–652.

Hoffmann, Christian: Bücher und Autographen von Johann Fischart. In: Daphnis 25.2 (1996), 489–579.

Hoffmann, Walter: »... das alte Exemplar// Das inn der sprach gantz finster war ...«. Zu den Druckfassungen von Wierstraets Reimchronik der Stadt Neuss. In: Der Schreiber als Dolmetsch, hrsg. v. Wolfgang Besch und Thomas Klein. Berlin: E. Schmidt 2008, 193–208.

Hofstadter, Douglas R.: Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language. London: Bloomsbury 1997.

Hohoff, Ulrich: Ein von A bis Z erfundener Bibliothekskatalog. In: Bibliotheken. Innovation aus Tradition, hrsg. v. Klaus Ceynowa und Martin Hermann. Berlin, Boston: de Gruyter 2015, 662–684.

Holenstein, Pia: Der Ehediskurs der Renaissance in Fischarts Geschichtklitterung. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1991.

Holtzwart, Matthäus: Emblematum Tyrocinia: Sive picta poesis latinogermanica. Das ist. Eingeblümete Zierwerck/ oder Gemälpoesy. Jnnhaltend Allerhand GeheymnußLehren/ durch Kunstfündige Gemäl angepracht/ vnd Poetisch erkläret. [...] Strasbourg: Bernhard Jobin 1581 (VD16 H 4548).

Holznagel, Franz-Josef und Martin Rösel: »Vnter einer Linden ...«. Susanna 54–59 in den Übersetzungen der Lutherbibel. In: Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens, hrsg. v. Albrecht Buschmann. Berlin, Boston: de Gruyter 2015, 341–360.

Hontschik, Philipp: Arno Schmidts Zettelkästen. In: Papier als Medium, hrsg. v. Neil Holt, Nicola von Velsen und Stephanie Jacobs. München: Prestel 2018, 106–7.

Hook, Theodore Edward: Tekeli. Or, the Siege of Montgatz. A Melodrame in Three Acts as Performed with Distinguished Success at the Theatre-Royal, Drury-Lane. London: Baldwin 1806.

Höppner, Stefan: »Eine durable Technik des unendlich=klein=Polyglotten?«. Interlingualität und Etym-Theorie in Arno Schmidts »Zettel's Traum«. In: Formen und Funktionen literarischer Mehrsprachigkeit von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. Weertje Willms und Evi Zemanek. Berlin: Bachmann 2014, 233–258.
Horaz: Satiren – Briefe. Sermones – Epistulae. Lateinisch-deutsch, hrsg. v. Gerhard Fink, übers. v. Gerd Herrmann. Satiren / Sermones. Briefe / Epistulae. Zürich, Düsseldorf: Artemis & Winkler 2000.
Hörisch, Jochen: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.
Hörner, Wolfgang: Der »Great Old Etymeur«: Johannes Fischart und seine Spuren in der deutschen Literatur. In: Griffel 7 (1998), 89–106.
Huerkamp, Josef: Des Klarglaswitzboldes ernster Jux. Überlegungen zum prekären Status der Kritik Arno Schmidts an Karl May, hrsg. v. Karl-Heinz Brücher. In: Zettelkasten 3 (1984), 207–226.
Hulsius, Levinus: Dictionaire françois-alemand et alemand françois. Nürnberg: Christoph Lochnerus 1596 (VD16 ZV 8374).
Humboldt, Wilhelm: Einleitung. In: Aeschylos Agamemnon metrisch übersetzt von Wilhelm von Humboldt. Leipzig: Fleischer 1816, III–XXXVII.
Hunkeler, Thomas, Sophie Jaussi und Joëlle Légeret (Hrsg.): Produktive Fehler, konstruktive Missverständnisse. Erreurs productives, malentendus constructifs. Bielefeld: Aisthesis 2017 (Colloquium Helveticum 46).
Iddeng, Jon W.: Juvenal, Satire and the Persona Theory: Some Critical Remarks. In: Symbolae Osloenses 75.1 (2000), 107–129.
Ingold, Felix Philipp: Übersetzung als poetisches Verfahren. In: Wörter ohne Gedächtnis. Große Schneeflucht, von Michel Leiris, übers. v. Simon Werle und Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, 96–107.
Ingold, Felix Philipp: Gleiches anders machen. Zum Übersetzen. In: Im Namen des Autors. München: Fink 2004, 217–236.
Irwin, John T.: American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance. Baltimore, MD: JHU Press 2016.
Ivanovic, Christine: Exophonie, Echophonie. Resonanzkörper und polyphone Räume bei Yoko Tawada. In: Gegenwartsliteratur 7 (2008), 223–247.
Ivanovic, Christine: OBJEKT O/口? BECKETT, KLEIST, TAWADA. In: Études Germaniques 259 (2010), 581–606.
Jäger, Maren: Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945. Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945. Tübingen: Niemeyer 2009.
Jakobson, Roman: Linguistic Aspects of Translation. In: On Translation, hrsg. v. Reuben A. Brower. Cambridge, MA: Harvard UP 1959, 232–239.
Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hrsg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, 83–121.
Jandl, Ernst: oberflächenübersetzung. In: Die Meisengeige. Zeitgenössische Nonsensverse, hrsg. v. Günter Bruno Fuchs. München: Hanser 1964, 31.
Jandl, Ernst: Sprechblasen. Gedichte. Darmstadt: Luchterhand 1968.
Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, hrsg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Simone Winko und Matias Martinez. Tübingen: Niemeyer 1999, 1–35.
Jansen, Jakob: Alibaba und die Räuber-Schwein-Geldkasten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Online-Ausgabe, 19.09.2014, https://web.archive.org/web/20140919234014/https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/alibabas-kuriose-uebersetzungsfehler-13163028.html [12.12.2021].

Jauk, Roswitha M.: Längeres Gedankenspiel und Dystopie. Erlanger Studien. Erlangen: Palm und Enke 2000.
Jauslin, Kurt: »Über das Universum als Fortsetzung des Sinnensystems«. Die Stage-Allegorie in Zettel's Traum (ZT 1181–1185). In: Im Unterholz des Unnahbaren. Studien zur Ikonologie Arno Schmidts. Passau: Karl Stutz 2008, 203–230.
Jenrich, Jan Jürgen und Jan Süselbeck: Gnosis? Allerdings! Zu Arno Schmidts »Heiligen Büchern« in der ›Schule der Atheisten‹. In: »Alles=gewendet!«. Zu Arno Schmidts »Die Schule der Atheisten«, hrsg. v. Horst Denkler. Bielefeld: Aisthesis 2000, 131–160.
Johnson, David Kyle: Constructive Nature of Perception. In: Bad Arguments. Hoboken, NJ: John Wiley 2018, 324–329.
Jonak, Ulf: Kopfbauten: Ansichten und Abrisse gegenwärtiger Architektur. Basel: Birkhäuser 2014.
Joost, Jörg Wilhelm: Klassiker als Knetmasse. Molière-Rezeptionen im 20. Jahrhundert. In: Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Werner Frick und Susanne Komfort-Hein. Berlin, Boston: de Gruyter 2011, 363–386.
Joost, Ulrich: Der Au=tor als d. Säzza, oder: Visuelle, ja audible Etyms? Zu Arno Schmidts Schreibarbeit und Typographiesemiotik. In: »System ohne General«. Schreibszenen im digitalen Zeitalter, hrsg. v. Davide Guiriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti. München: Fink 2006, 47–64.
Joyce, James: Ulysses. New York: Random House 1961.
Joyce, James: Ulysses. A Critical and Synoptic Edition, hrsg. v. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe und Claus Melchior. New York, London: Garland 1984.
Junius, Hadrianus: Nomenclator, omnium rerum propria nomina variis linguis explicata indicans, hrsg. v. Christophorus Plantinus. Antverpia 1567, http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10195202-3 [12.12.2021].
Jurczyk, Stefan: Symbolwelten. Studien zu »Caliban über Setebos« von Arno Schmidt. Hamburg: Igel Verlag 2010.
Jürgensen, Christoph: »Der Rahmen arbeitet«. Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Mit 6 Abbildungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
Kamber, Pia: Schatzgräber, Sammler und Gelehrte. Die Anfänge der Archäologie in Basel. In: Unter uns. Archäologie in Basel, hrsg. v. Archäologische Bodenforschung Basel-Stadt. Basel: Christoph Merian Verlag 2008, 11–32.
Kaminski, Nicola: Stultitia als Sophistin. Satire ohne Norm im Lob der Torheit des Erasmus von Rotterdam. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68.1 (1994), 22–44.
Kaminski, Nicola: Imitatio. 1. I. auctorum. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 1998, 4,235–285.
Kaminski, Nicola: Gigantographie. Fischarts Geschichtklitterung zwischen Rabelais-imitatio und aemulatio mit des Gargantua vnnachtzuthuniger stärk. In: Die Präsenz der Antike vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, hrsg. v. Ludger Grenzmann und Klaus Grubmüller. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004, 273–304.
Kaminski, Nicola: »In wine there bee no lyes« – Weckherlins (be)trunkene Verse. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 81.2 (2007), 139–162.
Kaminski, Nicola: Regulative und Normen der Textgestaltung (imitatio vs. aemulatio). In: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / Rhetoric and Stylistics. An International Handbook of Historical and Systematic Research, hrsg. v. Ulla Fix, Joachim Knape und Andreas Gardt. Berlin, New York: de Gruyter 2008, 1406–1416.

Kaminski, Nicola: Ingenium und Ars(wisch) oder Wie Gargantua im Vorschulalter das erasmische Bildungskonzept performativ vom Kopf auf den A*** stellt. In: Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext, hrsg. v. Tobias Bulang. Wiesbaden: Harrassowitz 2019, 211–224.

Kammer, Stephan: Zettelkasten und bewegliche Lettern. Die poetologische Entzauberung des Anfang(en)s. In: Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Michael Schläfli, Hubert Thüring und Corinna Jäger-Trees. München: Fink 2019, 29–42.

Kammerer, Elsa: Toute de miel. La Gargamelle de Johann Fischart (1575–1590). In: Textes au corps. Promenades et musardises sur les terres de Marie Madeleine Fontaine, hrsg. v. Didier Kahn, Elsa Kammerer, Anne-Hélène Klinger-Dollé, Marine Molins und Anne-Pascale Pouey-Mounou. Genève: Droz 2015, 33–50.

Kammerer, Elsa: Un blason de bric et de broc? L'anatomie de Gargamelle chez Johann Fischart (1590). In: Anatomie d'une anatomie. Nouvelles recherches sur les blasons anatomiques du corps féminin, hrsg. v. Julien Goeury und Thomas Hunkeler. Genève: Droz 2018, 433–452.

Kammerer, Elsa: Enthousiasme, fureur et ergeysterung. Une nouvelle hypothèse d'interpretation du Glucktratrara de Johann Fischart (1575–1590). In: Langues hybrides (XVe-déb XVIIe siècles). Hybridsprachen (15.–Anfang 17. Jahrhundert), hrsg. v. Anne-Pascale Pouey-Mounou. Genève: Droz 2019a, 349–384.

Kammerer, Elsa: Vberschrecklich lustig. Einige Denkanstöße zur Geschichtklitterung als Nachdichtung eines komischen Romans. In: Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext, hrsg. v. Tobias Bulang. Wiesbaden: Harrassowitz 2019b, 189–210.

Kammerer, Elsa: Que grand tu as! Jeux de mot homonymique et étymologies signifiantes dans le *Gargantua* de Rabelais traduit par Johann Fischart (*Geschichtklitterung*, 1575–1590). In: Du jeu dans la langue. Traduire le jeu de mots, hrsg. v. Frédérique Brisset, Audrey Coussy, Ronald Jenn und Julie Loison-Charles. Lille: Presses universitaires du Septentrion 2019, 223–234.

Kammerer, Elsa: La première transposition allemande de Rabelais observable in vivo. Enjeux d'une Anthologie bilingue commentée du Gargantua et de la Geschichtschrift de J. Fischart (1575). In: L'Année rabelaisienne 2020, Nr. 4 (2020), 337–348.

Kammerer, Elsa: À livres ouverts. Extractions et entrelardements dans le Gargantua allemand de J. Fischart (*Geschichtklitterung*, 1575–1590). In: Usages du copier-coller aux XVIe et XVIIe siècles, hrsg. v. Marie-Gabrielle Lallemand und Miriam Speyer. Caen: Presses Universitaires de Caen 2021a, 47–66.

Kammerer, Elsa: Maillages. Quelques réflexions sur le devenir des jeux de mots de Rabelais dans la Geschichtklitterung de Johann Fischart (1575–1590). In: Traduire le mot d'esprit. Pour une géographie du rire dans l'Europe de la Renaissance, hrsg. v. Nora Viet. Paris: Classiques Garnier 2021b, 283–295.

Kammerer, Elsa: A Companion to François Rabelais. In: Rabelais (Not) Translated (16th–21st Centuries), hrsg. v. Bernd Renner. Leiden: Brill 2021c, 540–459.

Kammerer, Elsa: Six métaphores en quête d'objet. De la difficulté à characteriser le Gargantua allemand de Johann Fischart (1575–1590). In: Les métaphores de la traduction, hrsg. v. François Géal et Touriya Fili-Tullon. Arras: Artois Presses Université 2021s, 95–110.

Kaplan, Sidney: Introduction. In: The Narrative of Arthur Gordon Pym. New York: Hill & Wang 1960.

Kasper, Judith: »Schwindelerregende Türme«. Übertragen und Übersetzen in Dekonstruktion und Psychoanalyse. In: Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens, hrsg. v. Albrecht Buschmann. Berlin, Boston: de Gruyter 2015, 109–118.

Kauffmann, Kai: Kulturelle Aneignung und Ausschließung. Die Funktion der Übersetzung für die nationale Identitätsbildung in Deutschland um 1800 und 1900. In: Kulturtopographie deutschsprachiger Literaturen. Perspektivierungen im Spannungsfeld von Integration und Differenz, hrsg. v. Michael Böhler und Hans Otto Horch. Tübingen: Niemeyer 2011, 117–138.

Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2004.

Keller, Adalbert: Zur Fischart-Literatur. In: Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Literatur 8 (1847), 202–3.

Kellner, Beate: Spiel mit gelehrtem Wissen. Fischarts »Geschichtklitterung« und Rabelais' »Gargantua«. In: Spiel mit gelehrtem Wissen. Fischarts »Geschichtklitterung« und Rabelais' »Gargantua«, hrsg. v. Jan-Dirk Müller und Elisabeth Müller-Luckner. München: Oldenbourg 2007, 219–243.

Kellner, Beate: Verabschiedung des Humanismus. Johann Fischarts »Geschichtklitterung«. In: Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Nicola McLelland. Tübingen: Niemeyer 2008, 155–181.

Kellner, Beate: Fischarts Geschichtklitterung und Rabelais' Gargantua. Komparatistische Perspektiven. In: Germanisch-romanische Monatsschrift, Nr. 1 (2009), 149–167.

Kellner, Beate: Literatur als Symposion. Zu François Rabelais' »Gargantua« und Johann Fischarts »Geschichtsklitterung«. In: Poetica 47.3–4 (2015), 195–221.

Kellner, Beate: Ein Lob auf die Bücher. Rabelais' Abtei Thélème als Ort der Bibliothek in Fischarts Geschichtklitterung. In: Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext, hrsg. v. Tobias Bulang. Wiesbaden: Harrassowitz 2019a, 225–245.

Kellner, Beate: Sprachspiel, Sprachenvielfalt und Hybridisierung in Johann Fischarts Geschichtklitterung. In: Langues hybrides (XVe-déb XVIIe siècles). Hybridsprachen (15.–Anfang 17. Jahrhundert), hrsg. v. Elsa Kammerer, Jan-Dirk Müller und Anne-Pascale Pouey-Mounou. Genève: Droz 2019b, 385–402.

Kellner, Beate: Chaos in komischer Literatur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit: Heinrich Wittenwilers Ring und Johann Fischarts Geschichtklitterung. In: Chaos from the Ancient World to Early Modernity, hrsg. v. Andreas Höfele, Christoph Levin, Reinhard Müller und Björn Quiring. Berlin, New York: de Gruyter 2020, 81–110.

Kellner, Beate: Prosit! Fischarts Einladung ins Wirtshaus des Textes im Prolog zur *Geschichtklitterung*. In: Ästhetiken der Fülle, hrsg. von Peter Glasner, Anna Karin, Jens Müller, Sebastian Winkelsträter und Birgit Zacke. Berlin: Schwabe 2021, 159–170.

Kentner, Gerrit: Rhythmic Segmentation in Auditory Illusions. Evidence from Cross-Linguistic Mondegreens. In: ICPhS (2015), https://www.internationalphoneticassociation.org/icphs-proceedings/ICPhS2015/Papers/ICPHS0326.pdf [12.12.2021].

Kessel, Raffaela, Isabella Managò und Joana van de Löcht: Zusätze Fischarts in der Übersetzung von Bodins Démonomanie des sorciers. In: Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext, hrsg. v. Tobias Bulang. Wiesbaden: Harrassowitz 2019, 309–324.

Kilcher, Andreas B.: Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma: Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit. Stuttgart: J. B. Metzler 1998.

Kilcher, Andreas B.: Ars memorativa und ars cabalistica. Die Kabbala in der Mnemonik der Frühen Neuzeit. In: Seelenmaschinen: Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne, hrsg. v. Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber. Böhlau 2000, 199–248.

Kilchmann, Esther: Sprachwechsel und Erinnerungsprozesse. Wechselseitige Beziehungen in der Psychoanalyse und in der Prosa von Marica Bodrožić. In: Affektivität und Mehrsprachigkeit: Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. v. Marion Acker, Anne Fleig und Matthias Lüthjohann. Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, 199–218.

Kipf, Johannes Klaus, Regina Toepfer und Jörg Robert (Hrsg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620). Berlin, Boston: de Gruyter 2017 (Frühe Neuzeit, Band 211).

Kittel, Harald, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul (Hrsg.): Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction. Berlin, New York: de Gruyter 2004 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 26).

Kitzbichler, Josefine: Übersetzungstheoretischer Paradigmenwechsel um 1800. In: Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800, hrsg. v. Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz und Nina Mindt. Berlin, New York: de Gruyter 2009, 15–28.

Klein, Wolfgang: Geile Binsenbüschel, sehr intime Gespielen. Ein paar Anmerkungen über Arno Schmidt als Übersetzer. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 84 (1994), 124–129.

Kleinschmidt, Erich: Gelehrtentum und Volkssprache in der Stadt. Zur literaturgesellschaftlichen Funktion Johann Fischarts in Straßburg. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 10 (1980), 128–151.

Kleinschmidt, Erich: Die Metaphorisierung der Welt. Sinn und Sprache bei François Rabelais und Johann Fischart. In: Mittelalterliche Denk- und Schreibmodelle in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Wolfgang Harms und Jean-Marie Valentin. Amsterdam: Brill 1993, 37–57.

Kleinschmidt, Erich: Die konstruierte Bibliothek. Zu Johann Fischarts Catalogus catalogorum (1590). In: Études germaniques 50 (1995), 541–555.

Kleinschmidt, Erich: Pseudonym. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Klaus Weimar. Berlin, New York: de Gruyter 2007, 3,188–190.

Kleinschmidt, Erich: Gradationen der Autorschaft. Zu einer Theorie paratextueller Intensität. In: Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen, hrsg. v. Frieder von Ammon und Herfried Vögel. Berlin: LIT 2008, 1–17.

Klinck, Roswitha: Die lateinische Etymologie des Mittelalters. München: Fink 1970.

Klinkert, Thomas: Wiedererzählen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. Ein Problemaufriss. In: Wiedererzählen. Formen und Funktionen einer kulturellen Praxis, hrsg. v. Elke Schuhmann, Elisabeth Gülich, Gabriele Lucius-Hoene und Stefan Pfänder. Bielefeld: transcript 2015, 89–118.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: Grammatische Gespräche. Der Wohlklang. Drittes Gespräch. In: Sämmtliche Werke. Leipzig: Göschen 1830, 13,61–102.

Koch, Julius: Weltgeschichte in drei Teilen. Berlin: Georg Stilke 1928.

Köhler, Thomas: Detektive im Dickicht. Studien zur literarischen Tiefenhermeneutik von M. Bonaparte, A. Schmidt, A. Lorenzer und W. Benjamin. Bielefeld: Aisthesis 1994.

Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Leipzig: Quelle & Meyer 1992.

Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 8. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto 2011.

Körte, Mona: Essbare Lettern, brennendes Buch: Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit. Fink 2012.

Kraaijveld, Enny E.: Les premiers traducteurs de Gargantua. In: Études Rabelaisiennes (1991), 125–130.

Kranz, Margarita, Marion Heinz und Friederike Kuster: Weiblich/männlich. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel. Basel: Schwabe 2004, 12,343–369.
Krickl, Martin: Die Listen Rabelais' und Fischarts. Annäherungen an eine arabeske Textstruktur. Diplomarbeit, Wien: Universität Wien 2011.
Krumme, Peter: Der unbegünstigte Magier. Stuttgart: J. B. Metzler 1976.
Kubacki, Artur Dariusz: »When Will I Become a Schnitzel? – I Hope Never.« Real and False Friends of a Translator in Translation Teaching. In: Comparative Legilinguistics 29 (2017), 85–103.
Kühlmann, Wilhelm: Johann Fischart. In: Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450–1600). Ihr Leben und Werk, hrsg. v. Stephan Füssel. Berlin: E. Schmidt 1993, 589–612.
Kühlmann, Wilhelm: Johann Fischart. In: Literatur im Elsaß von Fischart bis Moscherosch. Gesammelte Studien, hrsg. v. Wilhelm Kühlmann und Walter Schäfer. Tübingen: Niemeyer 2001, 1–24.
Kuhn, Dieter: Das Missverständnis. Polemische Überlegungen zum politischen Standort Arno Schmidts. München: edition text + kritik 1982.
Kühnelt, Harro H.: Rezension zu Edgar Allan Poe: Werke II, von Kuno Schuhmann, Hans-Dieter Müller, Arno Schmidt und Hans Wollschläger. In: Jahrbuch für Amerikastudien 14 (1969), 293–295.
Kujamäki, Pekka: Was ist ein Übersetzungsfehler? In: Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft, hrsg. v. Eberhard Fleischmann. Tübingen: Narr 1997, 580–586.
Kupsch-Losereit, Sigrid: Scheint eine schöne Sonne? oder: Was ist ein Übersetzungsfehler? In: Lebende Sprachen 31.1 (2009), 12–16.
Kurz, Gerhard: Hermeneutische Künste. Die Praxis der Interpretation. Stuttgart: J. B. Metzler 2018.
Kußmaul, Paul: Verstehen und Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto 2014.
Kvam, Sigmund: Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft: Forschungsüberblick und Hypothesen. Münster, New York: Waxmann 2010.
Langbehn, Volker Max: Arno Schmidt's »Zettel's Traum«. An Analysis. Rochester, NY: Boydell & Brewer 2003.
Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Aufl. Stuttgart: Franz Steiner 1990.
Le Clézio, Jean-Marie: La tour de Babil. In: Dossier Wolfson ou l'affaire du »Schizo et les langues«, hrsg. v. Jean-Bertrand Pontalis. Paris: Gallimard 2009, 39–51.
Lecercle, Jean-Jacques: Louis Wolfson and the Philosophy of Translation. In: Oxford Literary Review 11.1/2 (1989), 103–120.
Lecercle, Jean-Jacques: Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature. London: Routledge 1994.
Leclère, Thilo: Silene. Weisheit, Sprichwort, Körper – Figurationen und Zusammenhänge in frühneuzeitlicher Literatur. München: Dr. Hut 2014.
Lee, Joanne: I See Faces. Popular Pareidolia and the Proliferation of Meaning. In: Materiality and Popular Culture. The Popular Life of Things, hrsg. v. Karolina Lebek und Anna Malinowska, First issued in paperback. New York: Routledge 2017, 105–118.
Lee, Maurice S.: Absolute Poe. In: Slavery, Philosophy, and American Literature, 1830–1860. Cambridge: Cambridge University Press 2005.
Lee, Tong King: The Death of the Translator in Machine Translation: A Bilingual Poetry Project. In: Target. International Journal of Translation Studies 23.1 (2011), 92–112, https://doi.org/10.1075/target.23.1.06lee [12.12.2021].
Leitzmann, Albert: Fischartiana. Mit einem Anhang: Kaspar Scheits Reformation der Musica. Jena: Frommann 1924

Leonardi, Simona: Nomi nella Geschichtklitterung di Johann Fischart. Fantasia verbale tra tradizione germanica e polemica anticattolica. In: Il nome nel testo XI (2010), 309–323.
Leonardi, Simona: Pragmatische Konstellationen und stilistische Verfahren in Johann Fischarts »Geschichtklitterung«. In: Sprache – Literatur – Literatursprache. Linguistische Beiträge, hrsg. v. Anne Betten und Jürgen Schiewer. Berlin: E. Schmidt 2011, 269–287.
Lessing, Gotthold Ephraim: Achtzehnter Brief. Für den Herrn Klopstock. Von den ersten deutschen Hexametern. In: Briefe, die Neueste Litteratur betreffend. Berlin: Friedrich Nicolai 1759, 1,107–116.
Leucht, Robert: Die Übersetzung als fortgeführtes Sprachexperiment. Ansätze zu einer anderen Metasprache für das Übersetzen (Friedrich Achleitner, Ernst Jandl, Georges Perec, Walter Abish). In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 7.1 (2016), 11–31.
Lewis, Charlton T. und Charles Short: A Latin Dictionary. Oxford: Clarendon Press 1879.
Limbeck, Sven: Weibsparkunst. Sodomitische Zeugung bei Paracelsus und Johann Fischart. In: Minera discipulorum. Vorstösse in das Fachschrifttum der Frühen Neuzeit. Gedenkschrift für Joachim Telle, hrsg. v. Laura Balbiani und Kathrin Pfister. Heidelberg: Mattes Verlag 2014, 107–129.
Link, Franz. H.: Solange das Sunlicht meiner Raison anhellt. Bemerkungen zu einer neuen deutschen Übertragung der Werke Edgar Allan Poes. In: NM. Neusprachliche Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis 19.4 (1966), 233–238.
Liszka, James Jakób: A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce. Bloomington, IN: Indiana University Press 1996.
Littschwager, Marius: Poe in Germany. In: Translated Poe. Arno Schmidt's Appropriation of Poe, hrsg. v. Emron Esplin und Margarida Vale de Gato. Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2014, 55–64.
Liu, Jiangang, Jun Li, Lu Feng, Ling Li, Jie Tian und Kang Lee: Seeing Jesus in Toast: Neural and Behavioral Correlates of Face Pareidolia. In: Cortex 53.4 (2014), 60–77, https://doi.org/10.1016/j.cortex.2014.01.013 [12.12.2021].
Lörscher, Wolfgang: Übersetzungskompetenz und prozessuale Zugangsformen zum Übersetzen. In: Modelle der Translation: Models of Translation: Festschrift für Albrecht Neubert. Madrid, Frankfurt a. M.: Vervuert 1997, 107–122.
Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1972.
Lotman, Jurij: Die Innenwelt des Denkens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.
Lukes, Alexandra: Crypto-Back-Translation in Van Rooten's Homophonic Nursery Rhymes. In: Translation and Literature 29.3 (2020), 427–447.
Luther, Martin: Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrifft: Deudsch […]. Wittenberg: Hans Lufft 1544 (VD16 B 2718).
Luther, Martin: Dr. Martin Luthers Werke (Weimarer Ausgabe), hrsg. v. Joachim Karl Friedrich Knaake. Weimar: Böhlau 1883.
Maatouk, Ismael und Roy Moutran: History of Syphilis: Between Poetry and Medicine. In: The Journal of Sexual Medicine 11.1 (2014), 307–310.
Mack, Maynard: The Muse of Satire. In: Yale Review 41 (1951), 80–92.
Mackenzie, Louisa: Geography. In: The Rabelais Encyclopedia, hrsg. v. Elizabeth A. Chesney. Westport, CT: Greenwood 2004, 97–100.
Maharam, Wolfram-Aslan (Gilching): Genius. In: Der Neue Pauly, hrsg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Leiden: Brill 1998, 4,915.
Mahler, Andreas: Sprachänderung. Verhandlungen des Semiotischen in Johann Fischarts Geschichtklitterung (am Beispiel von Gorgellantuas Kleidung). In: Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext, hrsg. v. Tobias Bulang. Wiesbaden: Harrassowitz 2019, 247–261.

Maier-Katkin, Birgit: Über Polyglotte und Mitteilbarkeit. Yoko Tawada im Benjaminischen Kontext der Sprache. In: Études Germaniques 3.259 (2010), 455–464.
Malmkjaer, Kirasten: Where Are We? (From Holmes's Map Until Now). In: The Routledge Handbook of Translation Studies, hrsg. v. Carmen Millan und Francesca Bartrina. London: Routledge 1998, 31–44.
Man, Paul de: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, CT: Yale University Press 1979.
Man, Paul de: Conclusions. Walter Benjamin's The Task of the Translator. In: Yale French Studies 69 (1985), 25–46.
Manko, Michael: Die »Roten Fäden« in Zettel's Traum. Literarische Quellen und ihre Verarbeitung in Arno Schmidts Meisterwerk. Bielefeld: Aisthesis 2001.
Mann, Paul: Translating Zukofsky's Catullus. In: Translation Review 21–22.1 (1986), 3–9.
Markstein, Elisabeth: Handbuch Translation, hrsg. v. Mary Snell-Hornby, Hans G. Hörnig, Paul Kußmaul und Peter A. Schmitt. Tübingen: Stauffenburg 1999.
Martyn, David: Es gibt keine Mehrsprachigkeit, bevor es nicht Einsprachigkeit gab. Ansätze zu einer Archäologie der Sprachigkeit (Herder, Luther, Tawada). In: Philologie und Mehrsprachigkeit, hrsg. v. Till Dembeck und Georg Mein. Heidelberg: Winter 2013, 39–51.
Martyn, David: " ". In: Rhetorik: Figuration und Performanz, hrsg. v. Heinrich Detering und Jürgen Fohrmann. Wiesbaden: Springer 2017, 397–419.
Massardier-Kenney, Françoise: Toward a Rethinking of Retranslation. In: Translation Review 92.1 (2015), 73–85, https://doi.org/10.1080/07374836.2015.1086289 [12.12.2021].
Matsunaga, Miho: Schreiben als Übersetzung. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada. In: Zeitschrift für Germanistik 12.3 (2002), 532–546.
Mein, Georg: Ist mir doch fast – als sprächen die Vöglein zu mir. Zur Ethik der Übersetzung. In: Philologie und Mehrsprachigkeit, hrsg. v. Till Dembeck und Georg Mein. Heidelberg: Winter 2014, 79–96.
Melnick, David: Men in Aida. San Francisco, CA: Tuumba Press 1983.
Melnick, David: Men in Aïda. Den Haag: Uitgeverij 2015.
Menini, Romain: Rabelais et l'intertexte platonicien. Genève: Droz 2009.
Menke, Bettine: Einfälle, Zufälle, Ausfälle – Der Witz der Sprache. München: Fink 2021.
Merleau-Ponty, Maurice: Über die Phänomenologie der Sprache. In: Zeichen, hrsg. v. Christian Bermes. Hamburg: Meiner 2013, 117–138.
Meteren, Emmanuel van: Historia unnd Abcontrafeytungh fürnemlich der Niderlendischer Geschichten und Kriegßhendelen. s. l.: s.ed. 1596.
Meusel, Johann Georg: Züge aus dem Leben und Charakter merkwürdiger Personen. I. Heinrich Gottfried von Bretschneider. In: Vermischte Nachrichten und Bemerkungen historischen und litterarischen Inhalts. Erlangen: J. J. Palm und Ernst Enke 1816, 3–38.
mfn.: Poe & 1 Uebelsetzer. In: National-Zeitung, 13.05.1967, 21.
Mheallaigh, Karen ní: The Moon of Many Faces. Plutarch's Great Lunar Dialogue De Facie. In: The Moon in the Greek and Roman Imagination: Myth, Literature, Science and Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press 2020, 146–202.
Michel, Paul: Etymologie als mittelalterliche Linguistik. In: Alte Texte Lesen. Textlinguistische Zugänge zur älteren deutschen Literatur; Bem. zu Fischart, hrsg. v. Alexander Schwarz, Angelika Linke, Paul Michel und Gerhild Scholz Williams. Bern, Stuttgart: Haupt 1988, 207–260.
Michel, Paul: Nihil scire felicissima vita. Wissens- und Enzyklopädiekritik in der Vormoderne. In: Wissenssicherung, Wissenordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der

Enzyklopädien, hrsg. v. Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber. Berlin: Akademie-Verlag 2004, 247–289.
Mildonian, Paola: Translation and National Culture in European Renaissance. In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, hrsg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul, übers. v. Andrew Campbell. Berlin, New York: de Gruyter 2004, 1,1397–1410.
Mishara, Aaron L.: Klaus Conrad (1905–1961). Delusional Mood, Psychosis, and Beginning Schizophrenia. In: Schizophrenia Bulletin 36.1 (2010), 9–13, https://doi.org/10.1093/schbul/sbp144 [12.12.2021]
Mitchell, Christine: Situation Normal, All FAHQT up. Language, Materiality & Machine Translation. Phd, Montreal: McGill University 2010.
Mitchell, David: The Thousand Autumns of Jacob De Zoet. A Novel. New York, NY: Random House 2010.
Moeller, Hans-Bernhard: Perception, Word-Play, and the Printed Page: Arno Schmidt and His Poe Novel. In: Books Abroad 45.1 (1971), 25–30.
Monteiro, George: English as She Is Spoke: 150 Years of a Classic. In: Luso-Brazilian Review 41.1 (2004), 191–198.
Mühlemann, Christoph: Fischarts Geschichtklitterung als manieristisches Kunstwerk. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1972.
Müller, Jan-Dirk: Texte aus Texten. Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur, am Beispiel von Fischarts Ehzuchtbüchlein und Geschichtklitterung. In: Intertextualität in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber. Frankfurt a. M.: Lang 1994a, 63–109.
Müller, Jan-Dirk: Von der Subversion frühneuzeitlicher Ehelehre. Zu Fischarts »Ehzuchtbüchlein« und »Geschichtklitterung«. In: The Graph of Sex and the German Text: Gendered Culture in Early Modern Germany 1500–1700, hrsg. v. Lynne Tatlock. Amsterdam: Rodopi 1994b, 121–56 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 19).
Müller, Jan-Dirk: Universalbibliothek und Gedächtnis. Aporien frühneuzeitlicher Wissenskodifikation bei Conrad Gesner (mit einem Ausblick auf Antonio Possevino, Theodor Zwinger und Johann Fischart). In: Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisensburg 1996, hrsg. v. Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider. Tübingen: Niemeyer 1998, 285–309.
Müller, Jan-Dirk: Parameter des Übersetzens. In: Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620), hrsg. v. Regina Toepfer, Johannes Klaus Kipf und Jörg Robert. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, 27–32.
Müller, Jan-Dirk: Fischarts Altdeutsch. Sprachgeschichtliche Spielereien. In: Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext, hrsg. v. Tobias Bulang. Wiesbaden: Harrassowitz 2019, 263–272.
Müller, Jan-Dirk und Ulrich Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Aemulatio, hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleuler und Fabian Jonietz. Berlin, Boston: de Gruyter 2011, 1–32.
Müller, Maria E.: Schneckengeist im Venusleib. Zur Zoologie des Ehelebens bei Johann Fischart. In: Eheglück und Liebesjoch. Bilder von Liebe, Ehe und Familie in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts., hrsg. v. Maria E. Müller. Weinheim, Basel: Beltz 1988, 155–205.
Muret, Eduard und Daniel Sanders: Muret-Sanders. Encyclopaedic English-German and German-English Dictionary. Uniform in Plan and Arrangement with Sachs-Villatte's French-German and German-French Dictionary. Unabridged Version. Part first: English-German. 5. Aufl. Berlin: Langescheidtsche Verlagsbuchhandlung 1925.

Müther, Karl-Heinz: Bibliographie Arno Schmidt. Grundwerk und Nachlieferungen 1–19. Bielefeld. Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser 2019.

Nebrig, Alexander und Daniele Vecchiato: Einleitung. In: Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800: Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien. Berlin, Boston: de Gruyter 2018, 1–15.

Neumann, W. Carl: Seltsame Geschichten. 5 Bde. Leipzig: Reclam 1921.

Newman, William: The Homunculus and His Forebears. Wonders of Art and Nature. In: Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe, hrsg. v. Anthony Grafton, Nancy Siraisi und George E. Smith. Cambridge, MA: MIT Press 1999, 347–668.

Nicolosi, Maria Grazia: Traduzioni, ondine e lingue d'oltremare. Überseezungen di Yoko Tawada. In: Università degli Studi di Napoli l'Orientale. Annali. Sezione germanica 17.1–2 (2007), 337–347.

Niewöhner, Friedrich: Kabbala. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel: Schwabe 1976, 4,664–667.

Nivre, Elisabeth Wåghäll: Women and Family Life in Early Modern German Literature. Rochester, NY: Camden House 2004.

Noering, Dietmar: Der »Schwanz-im-Maul«. Arno Schmidt und die Gnosis. In: Bargfelder Bote 63 (1982), 3–18.

Noller, Eva Marie: Re et sonitu distare. Überlegungen zu Ordnung und Bedeutung in Lukrez, De Rerum Natura I, 814–829. In: Was bedeutet Ordnung – was ordnet Bedeutung? Zu bedeutungskonstituierenden Ordnungsleistungen in Geschriebenem, hrsg. v. Christian David Haß und Eva Marie Noller. Berlin, Boston: de Gruyter 2015, 137–172.

Nord, Christiane: Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens. Berlin: Frank & Timme 2011.

Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2000.

Oesterreich, Peter L.: Person. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 2012, 10,862–872.

Olschansky, Heike: Volksetymologie. Tübingen: Niemeyer 1996.

Opitz, Peter: Ulrich Zwingli: Prophet, Ketzer, Pionier des Protestantismus. Zürich: Theologischer Verlag Zürich 2018.

Orain, Adolphe: Glossaire du patois du département d'Ille-et-Vilaine. Paris: Maisonneuve Frères et Ch. Leclerc 1886.

Ouvroir de translation potencial: Acts de fundación (extrait). In: Sound/Writing: traduire-écrire entre le son et le sens. Homophonic translation – traducson – Oberflächenübersetzung, hrsg. v. Weissmann Dirk und Vincent Broqua. Paris: Éditions des archives contemporaines 2019, 287–290.

Paracelsus [Theophrastus Bombast von Hohenheim]: Das Buch Paragranum, hrsg. v. Hans Strunz. Leipzig: Eugen Diederichs 1903.

Paracelsus [Theophrastus Bombast von Hohenheim]: Sämtliche Werke. Abteilung 1: Medizinische, philosophische und naturwissenschaftliche Schriften, hrsg. v. Karl Sudhoff. Bd. 11. München, Berlin: R. Oldenbourg. 1928.

Perec, Georges: La Disparition. Paris: Denoël 1969.

Perec, Georges: Anton Voyls Fortgang. Hrsg. und übers. von Eugen Helmlé. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1986.

Petersen, Jürgen H.: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart: J. B. Metzler 1993.

Pfäffli, Barbara und Thomas Hufschmid: Wiederentdeckt! Basilius Amerbach erforscht das Theater von Augusta Raurica: Beiträge zu dem zwischen 1588 und 1591 entstandenen Manuskript O IV 11 in der Universitätsbibliothek Basel. Basel: Schwabe 2015.

Plack, Iris: Indirekte Übersetzungen. Frankreich als Vermittler deutscher Literatur in Italien. Tübingen: Narr Francke Attempto 2015.
Plautus: Poenulus / The Little Carthaginian. In: The Little Carthaginian. Pseudolus. The Rope, hrsg. v. Wolfgang de Melo. Cambridge, MA: Harvard University Press 2011, 16–172.
Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen: Eine Untersuchung nach d. Grenzen menschl. Verhaltens. 3. Aufl. Bern, München: Francke 1961.
Plett, Heinrich F.: Renaissance-Poetik. Zwischen Imitation und Innovation. In: Renaissance-Poetik, hrsg. v. Heinrich F. Plett. Berlin, New York: de Gruyter 1994, 1–22.
Plöschberger, Doris: Den Körper tauschen, rechnet zu den ernsten Dingen. Gestaltveränderungen in Arno Schmidts ›Zettel's Traum‹. In: »Des Dichters Aug' in feinem Wahnwitz rollend …«. Dokumente und Studien zu »Zettel's Traum«, hrsg. v. Jörg Drews und Doris Plöschberger. München: edition text + kritik 2001, 185–207.
Plöschberger, Doris: SilbmKünste & BuchstabmSchurkereien. Zur Ästhetik der Maskierung und Verwandlung in Arno Schmidts Zettel's Traum. Heidelberg: Winter 2002.
Poe, Edgar Allan: The Works of Edgar Allan Poe. Edited by John H. Ingram, hrsg. v. John H. Ingram. 4 Bde. London: A. & C. Black 1899.
Poe, Edgar Allan: Die denkwürdigen Erlebnisse des Gordon Pym, übers v. Georg Pfuhl und Erika Pfuhl. Zürich: Atlantis 1951.
Poe, Edgar Allan: Die denkwürdigen Erlebnisse des Arthur Gordon Pym, übers. v. Georg Pfuhl und Erika Pfuhl. Frankfurt a. M.: Fischer 1962.
Pohl, Josef: Zu Fischarts Flöhhatz. In: Euphorion 8 (1901), 713–716.
Pollin, Burton Ralph (Hrsg.): The Imaginary Voyages. Boston, MA: Twayne Publishers (Collected Writings of Edgar Allan Poe 1).
Poltermann, Andreas: Normen des literarischen Übersetzens im System der Literatur. In: Geschichte, System, literarische Übersetzung, hrsg. v. Harald Kittel. Berlin: E. Schmidt 1992, 5–31.
Pontalis, Jean-Bertrand: Dossier Wolfson ou l'affaire du »Schizo et les langues« 2009.
Potysch, Nicolas: Wiederholt doppeldeutig in Bild und Schrift. Ambiguität im durchbilderten Roman. Hannover: Wehrhahn Verlag 2018.
Pouey-Mounou, Anne-Pascale: L'influence du *De generatione et corruptione* sur la poésie de Pierre de Ronsard. In: Lire Aristote au moyen âge et à la Renaissance, hrsg. v. Joëlle Ducos und Violaine Giacomotto-Charra. Paris: Honoré Champion 2011, 321–336.
Prammer, Theresia: Übersetzen, Überschreiben, Einverleiben: Verlaufsformen poetischer Rede. Wien: Klever 2009.
Prunč, Erich: Einführung in die Translationswissenschaft. 2. Aufl. Graz: Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft 2002.
Ps.-Paracelsus: Metamorphosis. Doctoris Theophrasti von Hohenheim/ der zerstörten gůten künsten vnnd artzney/ restauratoris/ gewaltiges vnnd nutzliches schreiben … Durch Doctor Adamen von Bodenstein … publiciert/ vnnd in Truck verfertiget, hrsg. v. Adam von Bodenstein. Basel: Apiarius, Samuel 1572 (VD16 P 694).
Purtschert, Patricia: Die Erfindung des ›weißen N-‹. Erster Teil. In: Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert: Eine Geschichte der weißen Schweiz. Bielefeld: transcript 2019, 88–106.
Quainton, Malcolm: Ronsard's Ordered Chaos: Visions of Flux and Stability in the Poetry of Pierre de Ronsard. Manchester: Manchester University Press 1980.
Quartermain, Peter: Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe. Cambridge: Cambridge University Press 1992.
Queneau, Raymond: Exercices de style. Paris: Gallimard 1947. Übersetzung: Queneau, Raymond: Stilübungen, übers. v. Ludwig Harig und Eugen Helmlé. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher (lateinisch und deutsch), hrsg. v. Helmut Rahn. 5. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

Rabelais, François: Gargantua. Pantagruel, hrsg. v. Wolf Steinsieck und Frank-Rutger Hausmann. Stuttgart: Reclam 1992.

Rabelais, François: Œuvres complètes, hrsg. v. Mireille Huchon und François Moreau. Paris: Gallimard 1994.

Rabelais, François: Gargantua. Pantagruel, übers. v. Wolf Steinsieck. Stuttgart: Reclam 2013.

Radaelli, Giulia: Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin, Boston: de Gruyter 2013.

Radspieler, Hans: Wer taufte Zettel? Zum Titel von Zettels Traum. In: Bargfelder Bote 154–155 (1991), 25–29.

Rassiller, Markus: Virtualität, Komplexität und Selbstreferenz. Der protomoderne Code der Literatur am Beispiel des Werks von Johann Fischart. In: Protomoderne. Schwellen früherer Modernität, hrsg. v. Jan Broch und Markus Rassiller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, 275–302.

Rathjen, Friedhelm: »… schlechte Augen«. James Joyce bei Arno Schmidt vor »Zettels Traum«. Ein annotierender Kommentar. München: edition text + kritik 1988.

Rathjen, Friedhelm: Nöö, Euer Maddetät! Überlegungen zu Status und Theorie der Schmidtschen Finnegans-Wake-Übersetzungen und ein Gegenentwurf. In: Zettelkasten 10 (1991), 197–229.

Rathjen, Friedhelm: »… in fremden Zungen«. James Joyce bei Arno Schmidt ab »Zettel's Traum«. Mit Nachträgen zu Schmidts Werk bis 1965. Ein annotierender Kommentar. München: edition text + kritik 1995.

Rathjen, Friedhelm: Bargfeld Transfer. Studien zu Arno Schmidt als Übersetzer und Transformator. Scheeßel: Edition ReJoyce 2010a.

Rathjen, Friedhelm: Nöö, Euer Maddetät! Überlegungen zu Status und Theorie der Schmidtschen Finnegans-Wake-Übersetzungen und ein Gegenentwurf. In: Bargfeld Transfer. Studien zu Arno Schmidt als Übersetzer und Transformator, hrsg. v. Friedhelm Rathjen. Scheeßel: Edition ReJoyce 2010b, 123–144.

Rathjen, Friedhelm: Joyce, erdwärts gekehrt. Neue Details zu Genese und Verwertung von Schmidts Finnegans Wake-Übersetzung. In: Bargfelder Bote 389–390 (2015), 17–30.

Rathjen, Friedhelm: Jörg Drews und die Anfänge der Dechiffrir-Philologie. In: Bargfelder Bote 425–227 (2018), 5–19.

Rathjen, Friedhelm: Die Höllenschmiede: Arno Schmidt zerschlossert James Joyce. Südwesthörn: Edition ReJoyce 2019.

Rathjen, Friedhelm: Die großen Reisenden. Lewis & Clark auf den Fersen. In: Hoya Utah Phina. Fünf Studien zu Arno Schmidt und seinen heimlichen Ausflügen in pazifische Gefilde. Südwesthörn: Edition ReJoyce 2020a, 35–74.

Rathjen, Friedhelm: Die Schlüsselschmiede. Materialien zu Arno Schmidts Joyce-Rezeption. Südwesthörn: Edition ReJoyce 2020b.

Rathjen, Friedhelm: Arno Schmidt – »Zettel's Traum«: Aufsätze und Quellenstudien aus dem »Bargfelder Boten«. München: edition text + kritik 2020c.

Rathmann, Thomas: »… die sprach will sich ändern.« Zur Vorgeschichte der Autonomie von Sprache und Dichtung. München: Fink 1991.

Rathmann, Thomas: Was entweder ins Glaß gehort, oder auf den Teller. Formen der Kellerhaltung in Fischarts Geschichtklitterung. In: Genussmittel und Literatur, hrsg. v. Hans Wolf Jäger, Holger Böning und Gert Sautermeister. Bremen: Lumière 2002, 111–119.

Rausch, Heinrich A.: Das Spielverzeichnis im 25. Kapitel von Fischarts Geschichtklitterung (Gargantua). Dissertation, Universität Straßburg 1908.

Rauschenbach, Bernd (Hrsg.): Arno Schmidts »Lilienthal 1801 oder Die Astronomen«. Fragmente eines nicht geschriebenen Romans. Zürich: Haffmans Verlag 1996.
Rauschenbach, Bernd: Nachwort. In: Was wird er damit machen? Nachrichten aus dem Leben eines Lords von Edward George Bulwer-Lytton. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015, https://arno-schmidt-stiftung.de/Archiv/BulwerNachwort.html [12.12.2021].
Reemtsma, Jan Philipp: Zettelkästen zu Zettel's Traum. In: Arno Schmidt. Bargfeld, hrsg. v. Michael Ruetz. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1993, 77–78.
Reichert, Klaus und Fritz Senn (Hrsg.): Finnegans Wake. Deutsch. Gesammelte Annäherungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
Renner, Bernd: From Satura to Satyre: François Rabelais and the Renaissance Appropriation of a Genre. In: Renaissance Quarterly 67.2 (2014), 377–424.
Renner, Bernd: Rabelais, Fischart et Urquhart à Thélème. Ambiguïté et utilité du modèle utopique. In: L'Année Rabelaisienne 4 (2020), 101–123.
Reuchlin, Johannes: De arte cabalistica libri tres. Hagenau: Anshelm, Thomas 1517 (VD16 R 1235).
Rey, Alain: Le grand Robert de la langue française dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, hrsg. v. Alain Rey. 2. Aufl. Paris: Dictionnaires Le Robert 2001.
Richter, Gerhard Robert: Zur Kulturgeschichte der Linde. In: LWF Wissen 78 (2016), 73–76.
Richter, Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften, hrsg. v. Norbert Miller. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1996 (Sämtliche Werke I, 5).
Ridgely, J. V.: The Continuing Puzzle of Arthur Gordon Pym. Some Notes and Queries. In: Poe Newsletter 3.1 (1970), 5–6.
Riehl, Claude: »He drew in SILENCE. & put himself upon his defence : ! – /«. In: »Des Dichters Aug' in feinem Wahnwitz rollend …«. Dokumente und Studien zu »Zettel's Traum«, hrsg. v. Jörg Drews und Doris Plöschberger. München: edition text + kritik 2001, 97–110.
Robert, Jörg: Die Ciceronianismus-Debatte. In: Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Berlin, New York: de Gruyter 2010, 1,1–54.
Robinson, Henry Morton und Joseph Campbell: A Skeleton Key to »Finnegans Wake«. London: Faber and Faber 1944.
Ronneberger-Sibold, Elke: … und aus der Isar steiget der weiße Neger Wumbaba. Lautgestalt-prägende Elemente bei der Schöpfung von Mondegreens. In: Prozesse sprachlicher Verstärkung: Typen formaler Resegmentierung und semantischer Remotivierung, hrsg. v. Rüdiger Harnisch. Berlin, New York: de Gruyter 2010, 87–106.
Ronsard, Pierre de: Le Bocage de P. de Ronsard Vandomoys. Dédié à P. de Paschal, du bas païs de Languedoc. Paris: Maurice de la Porte 1554, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86095929 [12.12.2021].
Rooten, Luis d'Antin Van: Mots d'Heures: Gousses, Rames: The d'Antin Manuscript. New York: Grossmann 1967.
Rosen, Elisheva: Grotesk. In: Ästhetische Grundbegriffe. Dekadent – Grotesk, hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart: J. B. Metzler 2001, 2,876–900.
Rosselli, Cosimo: Thesaurus artificiosae memoriae concionatoribus, philosophis, medicis, iuristis, oratoribus, procuratoribus caeterisque … Venezia: Antonius Paduanius 1579.
Rothstein, Marian: Androgyne. In: The Rabelais Encyclopedia, hrsg. v. Elizabeth A. Chesney. Westport, CT: Greenwood Publishing Group 2004, 8–9.
Röttgers, Kurt, Wilhelm Goerdt und Hans-Dieter Grondek: Subversion. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel: Schwabe 1998, 10,567–572.

Ruberg, Uwe: Zur Poetik der Eigennamen in Johann Fischarts Glückhafft Schiff von Zürich. In: From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass. Studies in Literature in Honour of Leonard Forster, hrsg. v. D. H. Green, L. P. Johnson und Dieter Wuttke. Baden-Baden: Koerner 1982, 281–300 (Saecvla spiritalia 5).
Ruberg, Uwe: Etymologisieren. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Klaus Weimar. Berlin, New York: de Gruyter 2007, 526–528.
Rückert, Friedrich: Gesammelte poetische Werke. Neue Ausgabe. 12 in 10 Bänden, hrsg. v. Heinrich Rückert und David Sauerländer. Neue Ausgabe. Frankfurt a. M.: J. D. Sauerländer 1882.
Rudolph, Dieter: Ulysses à la Schmidt. Arno Schmidt als Mitübersetzer von Georg Goyert und Hans Wollschläger. In: Zettelkasten 18 (1999), 323–346.
Rühling, Lutz: Der Geist im Moorwasser. Kognitionspsychologische Aspekte semantischer Übersetzung. In: Geschichte, System, literarische Übersetzung, hrsg. v. Harald Kittel. Berlin: E. Schmidt 1992, 350–368.
Ruiz, Pablo Martin, Jonathan Baillehache, Lily Robert-Foley und Outranspo (collective): Classification of Translation Constraints & Procedures. Outranspo.com 2020, 8. September 2020, https://web.archive.org/web/20210125160348/http://www.outranspo.com/classification-of-translation-constraints-procedures/ [12.12.2021].
Rusterholz, Peter: Krise und Parodie mittelalterlicher Schrifttradition in der Unterhaltungsliteratur des 16. Jahrhunderts. In: Zeichenkörper und Körperzeichen im Wandel von Literatur- und Sprachgeschichte, hrsg. v. Henriette Herwig. Freiburg i. Br.: Rombach 2005, 9–18.
Rusterholz, Peter: Fischarts Prolog der Geschichtklitterung. Zur Hermeneutik »Karnevalisierter Schrift«. In: Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730), hrsg. v. Stefanie Arend, Thomas Borgstedt, Nicola Kaminski und Dirk Niefanger. Amsterdam: Rodopi 2008, 245–272.
Sainéan, Lazare: L'influence et la réputation de Rabelais: interprètes, lecteurs et imitateurs, un rabelaisien. Paris: J. Gamber 1930.
Samacher, Robert: Louis Wolfson et le yiddish. In: Recherches en psychanalyse 4.2 (2005), 123–135.
Sangmeister, Dirk: Anna Muh=Muh oder Die Sprache von Tsalal. Zu einer Lesart von Edgar Allan Poes »Arthur Gordon Pym« in »Zettels Traum«. In: Bargfelder Bote 237–238 (1999), 10–19.
Sasse, Barbara: Die Archäologien von der Antike bis 1630. Berlin, Boston: de Gruyter 2016.
Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst, hrsg. v. Gregor Vogt-Spira und Luc Deitz. Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1994.
Schaeffer, Edith (Hrsg.): Die löblichen Umständ und ergötzlichen Abenteuer des Gurgelritters Gargantua. In faßlichem Deutsch neu herausgebracht. 2. Aufl. Berlin (Ost): Rütten & Loening 1959.
Schaeffner, Christina: Systematische Übersetzungsdefinitionen. In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, hrsg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul. de Gruyter 2004, 1,101–118.
Schäfer, Walter Ernst: Nachwirkungen der Satire-Auffassung Johann Fischarts im 17. Jahrhundert. In: Simpliciana 22 (2000), 167–188.
Schaffrick, Matthias und Marcus Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert. In: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hrsg. v. Matthias Schaffrick und Marcus Willand. Berlin, Boston: de Gruyter 2014, 3–148.
Schank, Gerd: Etymologie und Wortspiel in Johann Fischarts »Geschichtklitterung«. Kirchzarten: Burg-Verlag 1978.

Schenkel, Daniel (Hrsg.): Bibel-Lexikon. Realwörterbuch zum Handgebrauch für Geistliche und Gemeindeglieder. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus. 1869.

Schierbaum, Martin: »Aber Goethe !«. Aktualisierung, Dialogizität und Intertextualität in Arno Schmidts Auseinandersetzung mit Johann Wolfgang von Goethe am Beispiel des Faust. In: Arno Schmidt und das 18. Jahrhundert, hrsg. v. Hans-Edwin Friedrich. Wallstein 2017, 173–221.

Schilling, Michael: Skeptizistische Amplifikation des Erzählens. Fischarts Antworten auf die epistemische Expansion der Frühen Neuzeit. In: Erzählen und Episteme Literatur im 16. Jahrhundert, hrsg. v. Beate Kellner und Tobias Bulang. Berlin, New York: de Gruyter 2011, 177–196.

Schlegel, August Wilhelm: Ein Sommernachtstraum. In: Shakespear's dramatische Werke. Bd. 1 Berlin: Johann Friedrich Unger 1797.

Schlegel, Catherine: Horace and the Satirist's Mask: Shadowboxing with Lucilius. In: A Companion to Horace, hrsg. v. Gregson Davis. Hoboken, NJ: John Wiley 2010, 251–270.

Schleiermacher, Friedrich: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800, hrsg. v. Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz und Nina Mindt. Berlin, New York: de Gruyter 2009, 59–82.

Schmid, Wolf: Formalistische und strukturalistische Erzähltheorie in Russland und ihre westliche Proliferation. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, hrsg. v. Wolf Schmidt und Martin Huber. Berlin, Boston: de Gruyter 2018, 36–58.

Schmidt, Arno: Der Triton mit dem Sonnenschirm. Großbritannische Gemütsergetzungen. Karlsruhe: Stahlberg 1969.

Schmidt, Arno: Arno Schmidts Zettel's Traum. Ein Lesebuch, hrsg. v. Bernd Rauschenbach und Susanne Fischer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2020.

Schmidt, Arno: Typoskript der Übersetzung von ›Heureka‹, Bargfeld: Frühjahr 1965, 1. Fassung. Archiv der Arno-Schmidt-Stiftung, Bargfeld [ohne Signatur].

Schmidt, Johann Adolf Erdmann: Griechisch-deutsches Handwörterbuch. Leipzig: Karl Tauchnitz 1829.

Schmidt, Julia: Karneval der Überlebenden. Intertextualität in Arno Schmidts Novellen-Comödie Die Schule der Atheisten. Amsterdam: Rodopi 1998.

Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Geschichte der christlichen Kabbala: 15. und 16. Jahrhundert. Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2012.

Schmitt, Christian: Das sprachliche Experiment als Übersetzungsproblem. Ein Beitrag zur französisch-deutschen Literaturübersetzung. In: Übersetzungswissenschaft im Umbruch: Festschrift für Wolfram Wilss zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Angelika Lauer. Tübingen: Narr Francke Attempto 1996, 95–106.

Schmitt, Hans Joachim: Zur Praxis der literarischen Übersetzung aus dem Französischen. In: Romanistik in Geschichte und Gegenwart 14.1 (2008), 45–72.

Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: synrchron 2004.

Schneegans, Heinrich: Geschichte der grotesken Satire. Strasbourg: Trübner 1894.

Schöne, Wilhelm und Hans Färber (Hrsg.): Die Satiren und Briefe des Horaz / Sermones et epistulae. 2. neubearb. München: Ernst Heimeran 1953.

Schönrich, Gerhard: Zeichenhandeln: Untersuchungen zum Begriff einer semiotischen Vernunft im Ausgang von Ch. S. Peirce. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

Schott, G. D.: Revisiting the Rorschach Ink-Blots: From Iconography and Psychology to Neuroscience. In: Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry 85.6 (2014), 699–706, https://doi.org/10.1136/jnnp-2013-305672 [12.12.2021]

Schottel, Justus Georg: Teutsche Sprachkunst. Darinn die Allerwortreichste/ Prächtigste/ reinlichste/ vollkommene/ Uhralte Hauptsprache der Teutschen [...]. Braunschweig: Gruber 1641 (VD17 12:130705V).

Schreiber, Michael: Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs. Tübingen: Narr Francke Attempto 1993.
Schreiber, Michael: Grundlagen der Übersetzungswissenschaft: Französisch, Italienisch, Spanisch. Grundlagen der Übersetzungswissenschaft. Berlin, Boston: de Gruyter 2017.
Schricker, August: Zur Geschichte der Universität Straßburg: Festschrift zur Eröffnung der Universität Straßburg am 1. Mai 1872. Strasbourg: Schmidt 1872.
Schübler, Walter: Die Rabelais-Rezeption im deutschen Sprachraum unter besonderen Berücksichtigung Übersetzungswissenschaftlicher Aspekte. Wien: VWGö 1992.
Schülein, Johannes-Georg: Metaphysik und ihre Kritik bei Hegel und Derrida. Hamburg: Meiner 1993.
Schulz, Ronny: Alterität, Interkulturalität, Wahrnehmung des Neuen vs. Manierismus. Vom adäquaten Umgang mit der »schwierigen« deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts. In: Vernetze Welt(en) – Germanistik zwischen -täten und -ismen, hrsg. v. Carmen Elisabeth Puchianu. Passau: Karl Stutz 2012, 11–22.
Schulz, Ronny: Das Land der Griechen in der Bildung suchend. Johann Fischarts Übertragung der pseudoplutarchischen Schrift »peri paidōn agōgēs« im zeitgenössischen Kontext. In: Sprachen und Kulturen in Inter(Aktion), hrsg. v. Nikolaos Katsaounis und Renate M. Sidiropoulou. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2014, 313–322.
Schulz, Ronny: Die Wahrnehmung des Neuen in der Literatur des 16. Jahrhunderts. Novitätsdiskurse bei François Rabelais, Johann Fischart, Michael Lindener und im »Finckenritter«. Bielefeld: transcript 2018.
Schulz-Grobert, Jürgen: [...] die feder mein pflug. Schreiberpoesie, Grammatik-Ikonographie und das gelehrte Bild des »Ackermann«. Autor und Autorschaft im Mittelalter. Tübingen: Niemeyer 2012.
Schüttpelz, Erhard: Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur. Berlin: E. Schmidt 1996.
Schütz, Jonathan: Johann Fischarts »Dämonomanie«. Übertragungs und Argumentationsstrategien im dämonologischen Diskurs des späten 16. Jahrhunderts. Dissertation, Freie Universität Berlin 2011, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000012063/Johann-Fischarts-Daemonomanie.pdf [12.12.2021].
Schwab, Henrike: Fischart als Amadis-Übersetzer. In: Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext, hrsg. v. Tobias Bulang. Wiesbaden: Harrassowitz 2019, 293–308.
Schwarz, Gottlieb: Rabelais und Fischart. Vergleichung des »Gargantua« und der »Geschichtklitterung«, von »Pantagrueline Prognostication« und »Aller Practick Grossmutter«. Winterthur: Bleuler-Hausheer 1885.
Schwarz, Hans: Volksetymologie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel. Basel: Schwabe 2001, 1100–1108.
Schweikert, Rudi: Maschendrahtkomplex. Über Arno Schmidts ›Urszene‹, von Hans Wollschlägers Karl-May-Analyse ausgehend. In: Hans Wollschläger, hrsg. v. Rudi Schweikert. Eggingen: Edition Isele 1995, 198–215.
Schweikert, Rudi: Aus Arno Schmidts Bildergalerie*: Schaukelmotiv und ›Pygmalionismus‹. Kreuz- und Querzüge durch ›Zettel's Traum‹. In: »Des Dichters Aug' in feinem Wahnwitz rollend ...«. Dokumente und Studien zu »Zettel's Traum«, hrsg. v. Jörg Drews und Doris Plöschberger. München: edition text + kritik 2001, 119–149.
Sebiz (Sebisch), Melchior: Siben Bücher Von dem Feldbau/ vnd vollkommener bestellung eynes ordenlichen Meyerhofs oder Landguts. Strasbourg: Bernhard Jobin 1580 (VD16 E 4000).
Sedley, David: Plato's Cratylos. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, hrsg. v. Edward N. Zalta, Fall 2018. Stanford, CA: Metaphysics Research Lab, Stanford University 2018, https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/plato-cratylus/ [12.12.2021].

Seelbach, Ulrich: Fremde Federn. Die Quellen Johann Fischarts und die Prätexte seines idealen Lesers in der Forschung. In: Daphnis 29.3/4 (2000a), 465–583.
Seelbach, Ulrich: Ludus lectoris. Studien zum idealen Leser Johann Fischarts. Heidelberg: Winter 2000b (Euphorion, Beihefte 39).
Seelbach, Ulrich: Fischart, Johann. In: Verfasserlexikon – Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620, hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Michael Schilling, Johann Anselm, Friedrich Vollhardt und Johann Anselm Steiger. Berlin, Boston: de Gruyter 2011a, 358–383.
Seelbach, Ulrich: Johann Fischart (ungekürzte Fassung) 3.4.2011; bibliogr. erg. bis Sept. 2012. Bielefeld 2011b, https://web.archive.org/web/20200614023430/https://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/useelbach/texte/johannfischart2011.pdf [12.12.2021].
Seelbach, Ulrich: Gkl:kommentar:kap17. Geschichtklitterung. Online-Kommentar (Johann Fischart kommentieren) 2019. Bielefeld, 11.08.2019, https://wiki.uni-bielefeld.de/kommentieren/-index.php?title=Gkl:kommentar:kap17&oldid=93 [5.10.2022].
Seelbach, Ulrich: Gkl:kommentar:tit. Geschichtklitterung. Online-Kommentar (Johann Fischart kommentieren). Bielefeld, 28.11.2020, https://wiki.uni-bielefeld.de/kommentieren/index.php?-title=Gkl:kommentar:tit&oldid=174 [5.10.2022]
Seelbach, Ulrich und Ariane Mensger: Das Wappen des Juristen und Dichters Johann Fischart. Zu einem Neufund in Karlsruhe. In: Daphnis 41.1 (2012), 111–130.
Seibicke, Wilfried: Historisches deutsches Vornamenbuch. Berlin, New York: de Gruyter 1996.
Seitz, Dieter: Johann Fischarts Geschichtklitterung. Untersuchungen zur Prosastruktur und zum grobianischen Motivkomplex. Berlin: Königstein i. T. 1974.
Senn, Fritz: Rezension zu Der Triton mit dem Sonnenschirm: Grossbritannische Gemütsergetzungen, von Arno Schmidt. In: James Joyce Quarterly 7.3 (1970), 271–273.
Senn, Fritz: Umgang mit ›Finnegans Wake‹. In: Nicht nur nichts gegen Joyce. Aufsätze über Joyce und die Welt, 1969–1999, von Fritz Senn, hrsg. v. Friedhelm Rathjen. Zürich: Haffmanns 1999, 171–187.
Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
Shannon, Claude E. und Warren Weaver: A Mathematical Theory of Communication. In: Bell System Technical Journal 27.3,4 (1948), 379–423, 623–656.
Sheeran, Ed: Shape of You. In: ÷ [Divide]. New York, NY: Asylum Records 2017.
Shepard, Leslie: The Curious History of a Most Curious Book. In: English As She is Spoke. Or A Jest in Sober Ernest. Detroit: Gale Research 1967, s. pag. [2–3].
Sieg, Christian: Die ›engagierte Literatur‹ und die Religion. Berlin, Boston: de Gruyter 2017.
Siever, Holger: Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2010.
Siever, Holger: Übersetzungswissenschaft: Eine Einführung. Tübingen: Narr Francke Attempto 2015.
Simon, Marcus: Zwischen Abgrenzung und Anverwandlung. Massenmediale Strategien im Leben und Werk Arno Schmidts. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2006.
Simon, Ralf: Theorie des Übersetzens, ausgehend von Arno Schmidt. Dr. Mac Intosh: Piporakemes! In: Zettelkasten 29 (2014a), 115–139.
Simon, Ralf: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa. In: Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen, hrsg. v. Armen Avanessian und Jan Niklas-Howe. Berlin: Kadmos 2014b, 124–144.
Simon, Ralf: Krypta und Erlösung (Arno Schmidt). In: Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne, hrsg. v. Johannes F. Lehmann und Hubert Thüring. München: Fink 2015, 229–257.

Simon, Ralf: Vor und nach der Form. Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses. In: Zeiten der Form – Formen der Zeit, hrsg. v. Michael Gamper, Eva Geulen, Johannes Grave, Andreas Langenohl, Ralf Simon und Sabine Zubarik. Hannover: Wehrhahn 2016, 63–82.
Simon, Ralf: Begriff und Idee der Prosa. Arno Schmidt und die ästhetiktheoretischen Überlegungen des 18. Jahrhunderts. In: Arno Schmidt und das 18. Jahrhundert, hrsg. v. Hans-Edwin Friedrich. Göttingen: Wallstein 2017a, 421–440.
Simon, Ralf: Der dreckige Text. Übersetzung und Plagiat bei ARno SCHmidt. In: Bargfelder Bote 417–419 (2017b), 3–16.
Simon, Ralf: Poetik und Poetizität. Übersicht, historischer Abriss, Systematik. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität, hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston: de Gruyter 2018a, 1–58.
Simon, Ralf: Theorie der Prosa. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität, hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston: de Gruyter 2018b.
Simon, Ralf: Was genau heißt: ›Projektion des Äquivalenzprinzips‹? Roman Jakobsons Lehre vom Ähnlichen. In: Strukturalismus, heute: Brüche, Spuren, Kontinuitäten, hrsg. v. Martin Endres und Leonhard Herrmann. Stuttgart: J. B. Metzler 2018c, 121–138.
Simon, Ralf: Narrenspeisung. Zur Sprachlichkeit des Essens (Fischart, Jean Paul). In: Narren, Götter und Barbaren. Ästhetische Paradigmen und Figuren der Alterität in komparatistischer Perspektive, hrsg. v. Hannah Berner, Julian Reidy, Melanie Rohner und Moritz Wagner. Bielefeld: Aisthesis 2020, 47–63.
Simon, Ralf: Zur Theorie der Prosa. Zwischen semiotischem Nullniveau und hypertropher Selbstreferenz. In: Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie, hrsg. v. Michael Gamper und Svetlana Efimova. Berlin, Boston: de Gruyter 2021, 113–130.
Šklovskij, Viktor: Literatur ohne ›Sujet‹. In: Theorie der Prosa, übers. v. Gisela Drohla. Frankfurt a. M.: Fischer 1966, 163–185.
Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren. In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hrsg. v. Jurij Striedter. München: Fink 1969, 3–34.
Snell-Hornby, Mary: Definitionen. In: Handbuch Translation, hrsg. v. Mary Snell-Hornby, Hans G. Hörnig, Paul Kußmaul und Peter A. Schmitt. Tübingen: Stauffenburg 2006, 37–39.
Société française des traducteurs: Code de déontologie. Paris 2017, https://www.sft.fr/sites/default/files/pdf/2017-Code%20deontologie%20SFT_FR%20Web.pdf [12.12.2021].
Söhn, Gerhart: Literaten hinter Masken. Eine Betrachtung über das Pseudonym in der Literatur. Berlin: Haude & Spener 1974.
Sommerhalder, Hugo: Johann Fischarts Werk. Eine Einführung. Berlin: de Gruyter 1969.
Sonnenschein, Ulrich: Text-Welten: Subjektivität und Erzählhaltung im Werk Arno Schmidts. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1991.
Spengler, Walter Eckehart: Johann Fischart. In: Lexikologie/Lexicology. Ein internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschätzen, hrsg. v. Alan Cruse, Franz Hundsnurscher, Michael Job und Peter Rolf Lutzeier. Berlin, New York: de Gruyter 2001, 2,1479–1488.
Stackelberg, Jürgen von: Übersetzung und Imitatio in der französischen Renaissance. In: arcadia 1.2 (1966), 167–173.
Stackelberg, Jürgen von: Übersetzungen aus zweiter Hand: Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Berlin, New York: de Gruyter 1984.
Stadlober, Margit: Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils. Wien: Böhlau 2006.
Stalph, Jürgen: Quantität als Bewertungsmaßstab literarischer Übersetzungen: Prolegomena zur Etablierung eines japanisch-deutschen Äquivalenzwertes. In: Japanstudien 5.1 (1994), 485–497.

Starobinski, Jean: Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure, übers. v. Henriette Beese. Frankfurt a. M. 1980.

Stein, Christian: Primat der Sprache. Leitmotivik und Topologie des Subjekts bei Arno Schmidt. Heidelberg: Winter 2012.

Steiner, Ariane: Georges Perec und Deutschland: das Puzzle um die Leere. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

Steiner, George: After Babel. Aspects of Language and Translation. New York: Oxford University Press 1975.

Steinwender, Ernst-Dieter: »ICH bin doch bloß KLEIN=DOWI!«. Versuch über »ZETTELS TRAUM«. In: Bargfelder Bote 145 (1990), 3–15.

Stephens, Walter: Mimesis, Mediation and Counterfeit. In: Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach. 1: The Literary and Philosophical Debate, hrsg. v. Mihai Spariosu. Philadelphia, PA: John Benjamins 1984, 238–75 (Cultura Ludens, 1,1).

Stephens, Walter: Complex Pseudonymity. Annius of Viterbo's Multiple Persona Disorder. In: MLN 126.4 (2011), 689–708.

Stockhammer, Robert: Grammatik. Wissen und Macht in einer Geschichte einer sprachlichen Institution. Frankfurt a. M.: Berlin 2014.

Stockhammer, Robert: Wie deutsch ist es? Glottamimetische, -diegetische, -pithanone und -aporetische Verfahren in der Literatur. In: arcadia 50.1 (2015), 146–172.

Stolz, Michael: Weltinnenräume. Literarische Erkundungen zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit (am Beispiel des ›Fortunatus‹-Romans und der »Geschichtklitterung« von Johann Fischart). In: Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. 19. Anglo-German Colloquium Oxford 2005, hrsg. v. Burkhard Hasebrink. Tübingen: Niemeyer 2008, 427–445.

Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien. Eine Einführung. 4. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005.

Stolze, Radegundis: Hermeneutische Übersetzungskompetenz: Grundlagen und Didaktik. Berlin: Frank & Timme 2015.

Strick, Gregor: »An den Grenzen der Sprache«. Poetik, poetische Praxis und Psychoanalyse in »Zettel's Traum«. Zu Arno Schmidts Freud-Rezeption. München: edition text + kritik 1993.

Strick, Gregor: Einige Probleme des Lesens und Deutens von Arno Schmidts »Caliban über Setebos«. In: Zettelkasten 14 (1995), 245–260.

Stündel, Dieter: Register zu Zettels Traum. Eine Annäherung. München: edition text + kritik 1974.

Stündel, Dieter: Arno Schmidt. Zettel's Traum. Frankfurt a. M., Bern: Peter Lang 1982.

Suhrbier, Hartwig: Zur Prosatheorie von Arno Schmidt. München: edition text + kritik 1980.

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Bd. 2. Leipzig: Weidmann und Reich 1774.

Süselbeck, Jan: Irrealencyclopädie der WesterWelt. Dekonstruktion und Rekonstruktion des Kanons bei Arno Schmidt. In: Arno Schmidt und der Kanon, hrsg. v. Axel Dunker und Sabine Kyora. München: edition text + kritik 2015, 127–141.

Szabari, Antónia: Rabelais Parrhesiastes: The Rhetoric of Insult and Rabelais's Cynical Mask. In: MLN 120.1 (2005), 84–123.

Szentivanyi, Christina: »Anarchie im Mundbereich« Übersetzungen in Yoko Tawadas Überseezungen. In: Kulturelle Topographien, hrsg. v. Vittoria Borsò und Reinhold Goerling. Stuttgart: J. B. Metzler 2004, 347–360.

Tampa, Mircea, Ioan Sarbu, Clara Matei, Vasile Benea und Simona Roxana Georgescu: Brief History of Syphilis. In: Journal of Medicine and Life 7.1 (2014), 4–10.

Tawada, Yoko: Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen. Tübingen: Konkursbuch 1998.
Tawada, Yoko: Überseezungen. Tübingen: Konkursbuch 2002.
Tawada, Yoko: Europa und Mehrsprachigkeit. In: Études Germaniques 259 (2010), 407–413.
Theweleit, Klaus: »you give me fever«. Arno Schmidt. Seelandschaft mit Pocahontas. Die Sexualität schreiben nach WW II. Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1999.
Tilkorn, Anne: Zufallswelten: Kants Begriff modaler, teleologischer und ästhetischer Zufälligkeit. Münster: LIT 2005.
Tindall, William York: A Reader's Guide to James Joyce. London: Thames and Hudson 1959.
Toepfer, Regina: Einleitung: Übersetzungsreflexion und Sprachbewusstsein. In: Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620), hrsg. v. Regina Toepfer, Johannes Klaus Kipf und Jörg Robert. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, 27–32.
Tognotti, Eugenia: The Rise and Fall of Syphilis in Renaissance Europe. In: The Journal of Medical Humanities 30.2 (2009), 99–113, https://doi.org/10.1007/s10912-009-9079-3 [12.12.2021].
Tölke, Hans-Friedrich: »Bottom« – »Zettel«. In: Bargfelder Bote 249 (2000), 7–10.
Toury, Gideon: Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam: John Benjamins 1995.
Toxites, Michael: Onomastica II. I. Philosophicvm, Medicvm, Synonymvm ex varijs vulgaribusque linguis. II Theophrasti Paracelsi […]. Gründliche Erklärung in allerlei Sprachen/ der Philosophischen Medicischen vnd Chimicischen/ Namen/ welcher sich die Arzet […] auch Theophrastus zugebrauchen pflegen […]. Strasbourg: Jobin 1574 (VD16 T 1769).
Trabant, Jürgen: Fremdheit der Sprache. In: Was heißt hier fremd? Studien zu Sprache und Fremdheit, hrsg. v. Trabant, Jürgen und Dirk Naguschewski. Berlin: Akademie-Verlag 1997, 93–114.
Trabant, Jürgen: Europäisches Sprachdenken. Von Platon bis Wittgenstein. München: C. H. Beck 2006.
Traninger, Anita: Erzähler und persona. Rhetorik und Narratologie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: Wege moderner Rhetorikforschung. Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung, hrsg. v. Gert Ueding und Gregor Kalivoda. Berlin, Boston: de Gruyter 2013, 185–210.
Traninger, Anita: Erasmus Birthday Lecture 2015: Erasmus' Personae between Rhetoric and Dialectics. In: Erasmus Studies 37.1 (2017), 5–22.
Trappen, Stefan: Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock. Tübingen: Niemeyer 1994.
Trier, Jost: Etymologie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter. Basel: Schwabe 1972, 2,816–818.
Trösch, Jodok: »Die Schöpfung iss'n ganz großer Bluff; und nichts weiter.« Lektüre der »i. Scenenfolge« von »Abend mit Goldrand« (Bilder 1–4). In: Lesarten zu Arno Schmidts »Abend mit Goldrand«, hrsg. v. Ralf Simon. München: edition text + kritik 2016, 13–37.
Trösch, Jodok: Cento, Quodlibet, or Compilation? Combinatorial techniques of citation in Fischart's Geschichtklitterung. In: Manuel Baumbach (Hrsg.): Cento-Texts in the Making. Aesthetics and Poetics of Cento-Techniques from Homer to Zong! Trier: WVT 2022a, 265–289.
Trösch, Jodok: Übersetzungsfehler. Ein poetisches Verfahren bei Arno Schmidt. In: Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser 2019/2020. Hrsg. v. Armin Eidherr und Dietmar Noering. Dillenburg: Edition M & N 2022b, 133–162.
Trösch, Jodok: Prekäre Schriftlichkeit. Zur Repräsentation unlesbarer und entstellter fiktiver Schriftstücke in literarischen Texten. In: Schriftlichkeit. Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift, hrsg. v. Martin Bartelmus und Alexander Nebrig. Bielefeld: transcript 2022c, 165–193.
Tuczay, Christa, Karin Lichtblau und Helmut Birkhan: Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400. Berlin, New York: de Gruyter 2005.
Twain, Mark: The New Guide of the Conversation in Portuguese and English. Boston, MA: James Osgood 1883.

Ulrich, Miorita: Die Sprache als Sache: Primärsprache, Metasprache, Übersetzung. Untersuchungen zum Übersetzen und zur Übersetzbarkeit anhand von deutschen, englischen und vor allem romanischen Materialen. Tübingen: Narr 1997.

UNESCO: Recommandation sur la protection juridique des traducteurs et des traductions et sur les moyens pratiques d'améliorer la condition des traducteurs. In: Actes de la Conférence générale, 19e session, Nairobi, 26 octobre–30 novembre 1976. Paris: L'organisation des Nations Unies pour l'éducation 1977, 1 Résolutions: 41–45 (Annèxe 1), https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114038_fre.page=155 [12.12.2021].

Uribe, Kirmen: Txoriak neguan. Lyrikline. Listen to the Poet. Berlin 2005, https://www.lyrikline.org/de/gedichte/txoriak-neguan-3075 [12.12.2021]

Uribe, Kirmen: Meanwhile Take My Hand, übers. v. Elizabeth Macklin. Saint Paul, MN: Graywolf Press 2007.

Uther, Hans-Jörg, Antti Amatus Aarne, Stith Thompson und Sabine Dinslage: The types of international folktales. A classification and bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia 2004.

Ventarola, Barbara: Transkulturelle Ansteckungen. Wielands kreative Bearbeitung des Don Quijote in Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. In: Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800: Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien, hrsg. v. Alexander Nebrig und Daniele Vecchiato. Berlin, Boston: de Gruyter 2018, 75–108.

Venuti, Lawrence: The Translator's Invisibility. A History of Translation. London: Routledge 1995.

Vermeer, Hans: Das Übersetzen in Renaissance und Humanismus (15. und 16. Jahrhundert). Heidelberg: TextConText 2000.

Vermeer, Hans und Katharina Reiß: Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Niemeyer 1984.

Voigt, Stefan: In der Auflösung begriffen. Erkenntnismodelle in Arno Schmidts Spätwerk. Bielefeld: Aisthesis 1999.

Volkmann, Ludwig: Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen. Leipzig: Karl W. Hiersemann 1923.

Volli, Ugo: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen: Niemeyer 2002.

Wacker, Otto: Studien über die groteske Satire bei Johann Fischart. Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1927.

Wackernagel, Wilhelm: Johann Fischart von Strassburg und Basels Antheil an ihm. Basel: Schweighauser 1870.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration. Wiesbaden: Springer 2016.

Waldenfels, Bernhard: Antwortregister. Frankfurt a. M: Suhrkamp 1994.

Walser, Robert: Mikrogramme 1925 (I), hrsg. v. Fabian Grossenbacher, Angela Thut und Christian Walt. Basel: Stroemfeld und Schwabe 2019 (Robert Walser. Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte, VI,2).

Walton, Kendall L.: Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge, MA: Harvard University Press 1990.

Warner, Ansgar: »Kampf gegen Gespenster«. Die Radio-Essays Wolfgang Koeppens und Arno Schmidts im Nachtprogramm des Süddeutschen Rundfunks als kritisches Gedächtnismedium. Bielefeld: Aisthesis 2007.

Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition. In: Romanistisches Jahrbuch 51.1 (2001), 176–209.

Warning, Rainer: Konterdiskursivität bei Rabelais. In: Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert, hrsg. v. Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider. Berlin, New York: de Gruyter 2011, 21–39 (Frühe Neuzeit 136).
Wartburg, Walter von: Französisches Etymologisches Wörterbuch. Bonn: Fritz Klopp, Basel: R. G. Zbinden: 1928–1961.
Washbourne, Kelly: Nonlinear Narratives: Paths of Indirect and Relay Translation. In: Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal 58.3 (2013), 607–625.
Waswo, Richard: Language and meaning in the Renaissance. Princeton, NJ: University of Princeton Press 1987.
Webster, Noah, Chauncey A. Goodrich, Noah Porter und William A. Wheeler: A Dictionary of the English Language. Explanatory, Pronouncings, Etymological, and Synonymous, with a Copious Appendix. Springfield, MA: G. & C. Merriam 1872.
Wecker, Anna: Ein Köstlich new Kochbuch Von allerhand Speisen/ an Gemüsen/ Obs/ Fleisch/ Geflügel/ Wildpret/ Fischen vnd Gebachens, hrsg. v. Katharina Taurellus. 2. Aufl. Amberg: Forster 1598.
Weertje, Willms und Evi Zemanek (Hrsg.): Polyglotte Texte. Formen und Funktionen literarischer Mehrsprachigkeit von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin: Bachmann 2014.
Weidmann, Karl: Hadrianus Junius als Quelle für Johann Fischart. Ein Beitrag zur Erforschung des Fischartschen Wortschatzes. In: Zeitschrift für Deutsche Wortforschung 13 (1911), 116–124.
Weigelt, Sylvia: »Wer dolmetschen will, muss einen großen Vorrat an Worten haben«. Luthers Kunst des Übersetzens. In: Palmbaum 24.1 (2016), 19–24.
Weinberg, Florence: A Questionable Reception of Gargantua. In: The Sixteenth Century Journal 13 (1982), 23–35.
Weinberg, Florence: Gargantua in a Convex Mirror. Fischart's View of Rabelais. New York: Peter Lang 1986.
Weinberg, Florence: Theleme selon Fischart: Omissions fecondes. In: Études Rabelaisiennes 21 (1988), 373–379.
Weinberg, Florence: Rabelais et les leçons du rire. Paraboles évangéliques et néoplatoniciennes. Orléans: Paradigme 2000.
Weissmann, Dirk: Erfahrung des Fremden oder Einübung des Eigenen? In: Weimarer Beiträge 60.1 (2014a), 82–98.
Weissmann, Dirk: Stop making sense? Ernst Jandl et la traduction homophonique. In: Études germaniques 69 (2014b), 289–306.
Weissmann, Dirk: Aux sources de la traduction homophonique. Contextes, influences et enjeux de la « traduction de surface » chez Ernst Jandl. In: Sound / Writing: traduire-écrire entre le son et le sens. Homophonic translation – traducson – Oberflächenübersetzung, hrsg. v. Vincent Broqua und Dirk Weissmann. Paris: Éditions des archives contemporaines 2019, 183–197.
Weitemeier, Bernd: Translation and the role of the vernacular languages in Medieval Europe (Übersetzung und die Rolle der Volkssprachen im europäischen Mittelalter). In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, hrsg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul. Berlin, New York: de Gruyter 2008, 2,1280–1295.
Weld, Isaac: Isaac Weld's Reisen durch die Staaten von Nordamerika und die Provinzen Ober- und Unter-Canada, während den Jahren 1795, 1796 und 1797. Berlin, Hamburg 1801.
Wengler, Joannah Caborn, Britta Hoffarth und Łukasz Kumięga: Verortungen des Dispositiv-Begriffs: Analytische Einsätze zu Raum, Bildung, Politik. Wiesbaden: Springer 2013.

Weninger, Robert: Ein Autor als Leser: Arno Schmidts Arbeitsexemplar von James Joyces ›Finnegans Wake‹. In: Der Haide-Anzeiger, Nr. 10 (1986), 3–10.
Weninger, Robert: Von Kreisen, Zylindern und Spiralen. In: »Des Dichters Aug' in feinem Wahnwitz rollend …«. Dokumente und Studien zu »Zettel's Traum«, hrsg. v. Jörg Drews und Doris Plöschberger. München: edition text + kritik 2001, 221–236.
Werle, Dirk: Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580–1630. Tübingen: Niemeyer 2007.
Wesche, Jörg: Literarische Diversität: Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit. Literarische Diversität. Tübingen: Niemeyer 2004.
Wheatley, Edward: Concepts and Models of Translation in Medieval Europe (Übersetzungsmodelle und Übersetzungskonzeptionen im europäischen Mittelalter). In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, hrsg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul. Berlin, New York: de Gruyter 2008, 2,1300–1307.
Whitaker, Ewen A.: Mapping and Naming the Moon: A History of Lunar Cartography and Nomenclature. Cambridge: Cambridge University Press 2003.
Wickham, Christopher J.: Vom Wert der Worte. Zu Ernst Jandls Oberflächenübersetzung. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 57.3 (2007), 365–370.
Wieland, Christoph Martin: Shakespeare Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersezt von herrn Wieland, hrsg. v. Peter Kofler. Werke. Berlin, Boston: de Gruyter 2020 (Wielands Werke, 5.1).
Wiener, Oswald: Wir möchten auch vom Arno-Schmidt-Jahr profitieren. München: Matthes & Seitz 1979.
Willer, Stefan: Poetik der Etymologie. Texturen sprachlichen Wissens in der Romantik. Berlin: Akademie-Verlag 2003.
Willer, Stefan: Orte, Örter, Wörter. Zum locus ab etymologica zwischen Cicero und Derrida. In: Rhetorik. Figuration und Performanz, hrsg. v. Jürgen Fohrmann. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2004, 39–58.
Willer, Stefan: Roman als Enzyklopädie – Vorbemerkung. In: arcadia 48 (2013), 259–261.
Williams, Alison: Sick Humour, Healthy Laughter: The Use of Medicine in Rabelais's Jokes. In: The Modern Language Review 101.3 (2006), 671–681.
Williams, Charles Allyn: Zur Liederpoesie in Fischarts Gargantua. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 35 (1909), 395–464.
Wilson, E.: The Spiritual History of Ice. Romanticism, Science and the Imagination. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2003.
Wirth, Uwe: Autor und Leser als Gedankenspieler. Von Schmidt zu Peirce. Und zurück. In: Arno Schmidt: Leben im Werk, hrsg. v. Guido Graf. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, 51–57.
Wirth, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann. München: Fink 2008.
Wirth, Uwe: Der Herausgeber als Übersetzer und Autor. In: Wieland, Übersetzen: Sprachen, Gattungen, Räume, hrsg. v. Bettine Menke und Wolfgang Struck. Berlin, New York: de Gruyter 2010.
Wolfenbüttel, Heinrich: Ergründte, bestendige, erhebliche … Duplicae Wider des Churfürsten zu Sachsen andere ehrrürige, vngegrünten … Gotteshessigen Abdruck etc. Wolfenbüttel: Rüdem 1541.
Wolfson, Louis: Le Schizo et les langues. Préface de Gilles Deleuze. Paris: Gallimard 1970 (Connaissance de l'inconscient).

Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, hrsg. v. Walter Haug. Tübingen: Niemeyer 1999, 128–142.

Wray, David: »cool rare air«: Zukofsky's Breathing with Catullus and Plautus. In: Chicago Review 50.2–4 (2004), 52–100.

Wright, Roger: Translation and the Role of Latin in Medieval Europe (Übersetzung und die Rolle des Lateinischen im europäischen Mittelalter). In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, hrsg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert und Fritz Paul. Berlin, New York: de Gruyter 2008, 2,1263–1270.

Wright, Sylvia: The Death of Lady Mondegreen. In: Harper's Magazine 209.1254 (1954), 48–51.

Zambelli, Paola: Topi o topoi? Intervento sulla relazione di Carlo Ginzburg. In: Cultura popolare e cultura dotta nel Seicento (1983), 137–143.

Zettelarchiv. Arno Schmidt Stiftung Bargfeld. Bargfeld 2002–2012, https://www.arno-schmidt-stiftung.de/Archiv/Zettelarchiv.html [12.12.2021].

Zimmer, Rudolf: Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik. Tübingen: Niemeyer 1981.

Zincgref, Julius Wilhelm: Anhange Underschiedlicher außgesuchter Getichten anderer mehr teutschen Poeten. In: Martini Opicii. Teutsche Pöemata und Aristarchus Wieder die verachtung Teutscher Sprach, von Martin Opitz, hrsg. v. Julius Wilhelm Zincgref und Henricus Berneggerus Albertius Hamilton. Strasbourg: Zetzner 1624, 161–224.

Zitzmann, Rudolf: Fischarts Geschichtklitterung in ihrem Verhältnis zu Rabelais. Limburg a. d. Lahn: Limburger Vereinsdruckerei 1935.

Zukofsky, Celia und Louis Zukofsky: Catullus. London: Cape Golliard Press 1969.

Zymner, Rüdiger: Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt. Paderborn: Schöningh 1995.

Index

 https://doi.org/10.1515/9783111001692-022